

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav slavistických a východoevropských studií

Bakalářská práce

Tereza Janečková

**Vliv středoevropské modernity na srbskou postmoderní
literaturu**

The Influence of Central European modernity on Serbian Postmodern
literature

Praha, 2010

PhDr. Milada Nedvědová

Děkuji PhDr. Miladě Nedvědové za odbornou pomoc, laskavou podporu a inspiraci při své práci. Děkuji také Prof. PhDr. Petru Bílkovi, Csc. a Mgr. Blance Činátlové, PhD. z oboru komparatistiky za cenné rady a připomínky.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů a literatury.

V Praze, 9. května 2010

ANOTACE

Celá práce se zabývá vztahem mezi střeoevropské literatury a srbské postmoderní literatury. V první části je na pozadí definice zápoevropské moderní prózy charakterizována modernita střední Evropy. Jako základní témata této literatury jsou určující zánik doposud pevného světa, existence paralelního fikčního světa, který hrdinu postupně pohlcuje, tematizace psaní a viny a fragmetarizace nebo rozpad celé fabule. Tuto první část doplňuje základní náčrt srbské moderny a avantgardy. V druhé části je teoreticky definována postmoderna . Po krátké charakteristice obou hlavních srbských postmoderních autorů, Milorada Paviće a Dragana Velikiće, jsou tato témata vyhledána a aplikována na jejich tvorbu. Některá, jako paralelní svět či tematizace psaní, se podařilo nalézt u obou autorů, byť v poněkud pozměněné podobě. Jiná naopak u postmodernistů téměř chybí. Druhá část je doplněna charakteristikou základních postmoderních proudů v Bulharsku a Chorvatsku jako hlavních zástupcích ostatních balkánských zemí.

Klíčová slova

Modernita

Střeoevropská modernita

Postmoderna

Srbská literatura

Milorad Pavić

Dragan Velikić

ABSTRACT

The submitted work engages into the relationship between Central European literature and Serbian postmodern literature. Initially, the work defines the character of Central European modern fiction on the ground of its West European literary predecessors. It points out following features of Central European modern fiction: fragmentation of the narrative; disappearance of existing world, which has guaranteed solid values; existence of a parallel „fiction world“, which gradually absorbs its protagonist, and the emphasis on sin. The first part of the work is accompanied by a brief outline of Serbian modern and avant-gard literature. The second part of the dissertation gives a theoretical definition of postmodern literature. After a short characteristics of two crucial Serbian postmodernists: Milorad Pavić and Dragan Velikić, the work intends to look for characteristic modern themes and various ways in which they are applied. Some themes accentuated by Central European authors (such as the existence of the parallel „fiction world“) are to be found in the work of Velikić as well as Pavić. Some modern Central European themes are completely absent in their novels. Second part of the book also gives a short characteristic of the post-modern literature in other Balkan countries such as Bulgaria or Croatia.

Key words

Modernity

Central European modernity

Postmodernity

Serbian literature

Milorad Pavić

Dragan Velikić

OBSAH:

1. Úvod	7
2.1. Evropa a moderno	9
2. 2. Modernita střední Evropy	15
2. 3. Mezikapitola: Srbská moderna a avantgarda	23
2. 4. Postmoderna, I. část: Teoretický úvod	27
2. 5. Mezikapitola: Postmoderna v Bulharsku a Chorvatsku	32
2. 6. Postmoderna, II. část: Dva muži na malém nádraží pražského předměstí	35
3. Závěr	42

1. Úvod

Balkánské země byly dlouho vnímány jako pouhá periferie Evropy, trochu stranou od hlavních center, Paříže a Vídně, i daleko od ostatních „hlavních“ měst tehdejšího světa Londýna, Berlína, Říma či Petrohradu. Přestože se však svět o daleký Balkán nezajímal, tamější elity se vždy orientovaly na dění v kulturních epicentrech Evropy. Představitelé kulturního světa se dlouhodobě snažily sledovat dění v centrech, který nebyl přerušován tak násilně jako na balkánském poloostrově. Držet krok se Západem však nebylo nikdy snadné. První srbské tiskárny musely pracovat v cizině, protože doma jim v tom bránila politická situace. Negramotnost byla navíc vysoká a šla napříč společenskými vrstvami. Během první srbské revoluce uměl dokonce číst jen málokterý z jejích vůdců.

Přesto všechno dělali spisovatelé a myslitelé Srbska, co mohli, aby tento zahraniční náskok dohnali. Ještě na začátku dvacátého století byli mnozí z nich samoukové, protože neměli finanční nebo jiné možnosti, jak dosáhnout patřičného vzdělání nebo jim, jako v případě Desanky Maksimović, nebylo jako ženám vzdělání umožněno. Srbská literatura ale měla jiné přednosti a svou silou na sebe brzy začala strhávat pozornost okolního světa.

Nakonec se přece jenom podařilo srbským spisovatelům stát plnohodnotnými účastníky na poli světové literatury. Toto vítězství s sebou přinesla postmoderní próza, jejímiž nejvýznamnějšími představiteli jsou právě Milorad Pavić a Dragan Velikić. Jejich romány stojí svou literární hodnotou v jedné řadě s Balzacem, Dostojevským, Woolfovou a Kafkou. A to místo už jim bude navždy patřit.

Srbská moderna a avantgarda byla ovlivněna francouzským modernismem, se kterým měla v té době úzké styky, v dalším vývoji se je ovšem nepodařilo udržet. Místo toho navázali spisovatelé kontakty s ostatními zeměmi východního bloku a dostali se tak k moderním avantgardním autorům střední Evropy, kteří je dále výrazně ovlivňovali. Tento vliv a vztah je nejzřetelněji vidět právě u postmoderní literatury, která, jak ukážeme dále, se snaží pracovat s tradicí a jistým způsobem ji přetvářet - nebo ji vnímá jako palimpsestový podklad pro vlastní tvorbu. Tento vliv se v této práci pokusíme vysledovat.

Protože i střeoevropská modernita vychází z té „velké“ západoevropské, musíme nejprve alespoň základním způsobem vymezit specifika té střeoevropské. V první části se pokusíme najít základní témata, která spojují autory střední Evropy tohoto období, ale nemají

tutéž váhu u autorů západoevropských. V druhé části budeme tyto základní charakteristiky hledat v románech postmodernistů Paviće a Velikiće.

Západní modernu reprezentují díla Virginie Woolf (K majáku), Marcela Prousta (Hledání ztraceného času) a Jamese Joyce (Odysseus). Tyto romány budou odrazovým můstkem k definici moderny. Modernistické tendence jsou více znatelné v próze, protože jsou zde – na rozdíl od poezie – záměrné a je potřeba větší důslednosti je udržet. Jiné autory nebereme v potaz, protože literární teorie předpokládá, že základní aspekty jsou již obsaženy v jejich tvorbě a ostatní jimi byli jen inspirováni.

Střední Evropu jsme definovali spíše jejími modernistickými autory než naopak. Výběr základních autorů odpovídá středoevropskému kánonu, ale vzhledem k tomu, že zde nefunguje „zakládající autor“ tak, jak jsme ho naznačili v případě západní Evropy, bude těchto autorů, které bylo třeba vzít v úvahu více. Co se týče postmoderny v Srbsku, vybrali jsme Milorada Paviće a Dragana Velikiće především pro jejich postmoderní důslednost a pro jejich hodnotu, kterou jim světová literatura přisuzuje. Samozřejmě nepopíráme, že v Srbsku je postmoderní literární proud silný a objevují se v něm i další jména, ale zvolili jsme ty nejdůležitější.

Pro dokreslení celé situace bylo potřeba ještě přidat dvě mezikapitoly, které jednak shrnují samotnou srbskou modernu a jednak se alespoň v základních intencích zabývají postmoderní literaturou v ostatních balkánských zemích.

2.1. Evropa a moderno

„Evropa 19. století si byla jista svou věcí. Domnívala se, že je první civilizací, v níž člověk dokázal správně a plně užívat svého rozumu“ (1, str. 13). Touto větou začíná Jindřich Chaloupecký svůj epos Evropa a umění, aby se vzápětí mohl vrátit úplně na počátek. Jak vznikaly civilizace? Ta evropská je od počátku poznamenána určitou dichotomií. Vedle oficiálního náboženství existuje po celou dobu i soukromé. Státní křesťanství, které bylo v Římě na konci 4. století vyhlášeno, nikdy nebylo tím samým náboženstvím, které bylo jednotlivými věřícími praktikováno (1). Zatímco na jihu šlo alespoň o stejný předmět víry, sever nebyl nikdy plně kristianizován. Některé jeho části přešly od pohanství rovnou k ateismu. A přestože se zdá, že moderna nebyla křesťanstvím již přímo (z hlediska tematiky, formy, ...) tolik ovlivněna, právě tato dichotomie ji charakterizuje nejlépe.

Začátek opravdu moderní éry, onoho spokojeného devatenáctého století, klade Chaloupecký do doby působení Jana Kalvína a to i přesto, že mezi Kalvínem a vývojem moderního života není žádná příčinná spojitost (1, str. 320). Kalvínovo učení s sebou přineslo víru v predestinaci v takové podobě, jakou dosud křesťanství neznalo. Věřící už podle Kalvína nemá utíkat ze světa do náboženské kontemplace. „Naopak, jeho askeze má vést k tomu, aby tento svět ovládal, aby byl jeho pánem. Jeho intelekt a jeho vůle ho má postavit nad svět a jeho svody. Pracovitost a střídmost jsou hlavními ctnostmi věřícího. Tím kalvínství přispělo k vytvoření nového kapitalismu“ (1, str. 321)

Oproti Chaloupeckému vidí Le Goff vznik současné Evropy (nebo Evropy 20. století) už ve středověku, konkrétně v instituci univerzity (2, str. 148). Protože to byly právě univerzity, které daly vzniknout vzdělanosti tak, jak ji dnes známe, tedy světskému vzdělání dostupnému (postupem doby) všem vrstvám. Mimo to vládly univerzity na svou dobu nebyvalou mírou svobody, a tak se mohly stát centrem neoficiálních názorů. Důležitá ale byla především jejich sekularizace. Podle Le Goffa je tento moment pro pozdější vývoj Evropy naprosto zásadní. „Tato odluka církve od státu tedy spíše než nedostatek zbožnosti znamená náboženskou svobodu“ (2, str. 150). Náboženská svoboda je nezbytná pro vznik nových náboženských, myšlenkových a filozofických a tedy i uměleckých (sekundárně) proudů a pokusů.

Z univerzit vzešla také věda, jejíž první výsledky navždy vytlačily umění ze středu zájmu člověka a to už se nikdy nevrátilo zpět. V některých obdobích bude umění dokonce vnímáno jako přepych či jako pouhá záliba bohatých elit. Chaloupecký považuje tuto fázi potlačení

umění za signifikantní právě pro moderní západní kulturu, protože ve všech ostatních civilizacích si umění své hlavní místo podrželo (1, str. 338 - 339).

„Devatenácté století vynalezlo lokomotivu a Hegel si byl jist, že postihl sama ducha světových dějin. Flaubert je objevitelem hlouposti. A troufnu si říct, že je to největší objev jeho století, tak pyšného na svůj vědecký rozum.“ (3, str. 132)

Román je jako žánr velmi mladý. Rozšířil se teprve s vynálezem knihtisku a následným rozšířením gramotnosti v osmnáctém a devatenáctém století. Ze začátku neměly jednotlivé románové příběhy příliš literárních ambicí. Jednalo se především o „odpočinkové čtivo“ pro nižší vrstvy, které dosud neměly k vysokému vzdělání přístup. Románová epika zaznamenala velký úspěch u svých čtenářů. Obsahovala všechno, po čem snad tito první čtenáři toužili, lásku, dobrodružství, život v dostatku (život vyšších vrstev). Jenomže se brzy ukázalo, že tento žánr má daleko větší potenciál. Modernisté se rozhodli dokázat, že román je tou hlavní uměleckou formou, nikoliv drama a poezie, obojí tak oblíbené už v antických kulturách. A přestože se o totéž pokoušeli již romanopisci konce 19. století, teprve modernisté „transformovali populární žánr osmnáctého a devatenáctého století v něco mnohem obtížnějšího ke čtení. V podstatě převzali techniky poezie a dramatu ke zdolání této transformace“ (4, str 54).

Mluvíme-li o moderním románu, musíme pátrat nejprve po tom, co ho činí moderním - tedy jaké konkrétní aspekty jsou pro tuto jeho, zdá se zásadní vlastnost, signifikantní. Pericles Lewis uvádí tři hlavní momenty, na kterých se dá modernost zkoumat. Jsou to čas, vědomí a způsob vyprávění. (4). Opomíjí přitom jiné, stejně zásadní, aspekty literárního modernismu, jako jsou třeba téma nebo charakter (typ) hlavního hrdiny, a jiné naopak přeceňuje vzhledem k jejich roli, kterou hrály již v předchozích dobách. Zároveň ale můžeme říci, že evropská literatura nebyla nikdy „evropštější“ než právě v této době. Földényi vidí jako zakládající pro evropskou literaturu mýtus o unesení Európy Diem: „Európe je jednotou lidského a božského, ovšem v (tomto) příběhu jsou nepomíjející i vztahy ke zvířeti, které jsou v dalších souvislostech nadlidské a kosmické. Kdyby královská dcera Európe zůstala v Asii, důraz by byl přenesen na spojení stvoření. Zeus ji však přinesl na kontinent, jenž nese její jméno, čímž zároveň zůstal Evropanům zachován božský a animální rozměr, takže nakonec obhájil svou lidskou podstatu a vymanil se ze všech spojení s bytím. Dějiny Evropy jsou dějinami objevování člověka – takového, jehož můžeme nazvat evropský člověk a jenž je už od doby

řeckých bájí až do dvacátého století hlavní postavou literatury tohoto kontinentu. Lze jej najít v Odyseovi a Leopoldu Bloomovi, v Achillovi i Godotovi, na nějž budeme věčně čekat, v Oidipovi i Josefu K. Na rozdíl od jiných literatur najdeme v evropské literatuře člověka, který má tři tváře: lidskou, božskou a kosmickou; podle toho lze také ostatně poznat rysy metafyzické bytosti“ (5, str. 152). Evropská literatura se v tomto dějinném místě vrací zpět ke svým kořenům a ke své historii, aby vybrala, co našla nejlepšího, použila to a přetvořila podle nových pravidel. Teprve s touto trojí tváří se Bloom konečně stane Odyseem.

Časy se změnily a změnil se i samotný čas, nebo spíše samotný koncept času. Porovnáme-li jeho charakter v dřívější literatuře s tou modernistickou, musíme konstatovat, že se úplně okrajová a v podstatě doplňková role stala najednou jedním z hlavních témat. Čas najednou neplynul, tak jako obvykle a autoři se s ním museli nějak vypořádat. Začali s průzkumem času a došli k závěru, že neexistuje jeden – objektivní – čas. „Člověk si (v německém muzeu hodin, jímž se pyšní Furtwangen) bezděčně klade otázku, zda čas plyne nezávisle na těchto strojích, které ho odměřují různými pohyby, anebo jestli nakonec není jen souhrnem měření a zápisu“ (6, str. 35). Hlavním důvodem, proč si Magris tuto otázku klade (nebo vůbec může klást), je, že dávno před ním se s ní již vypořádali spisovatelé.

Woolfové K majáku je rozděleno do tří částí. První a třetí jsou si z hlediska času velmi podobné. Čas, který se téměř zastavil, plní svou funkci stejně dobře, jako čas druhé části, kde na několika stránkách uplyne najednou deset let. Jeho funkce je tímto intermezem zdůrazněna. Zároveň je ale ve všech třech částech tato iluze zdánlivě jednotně plynoucího času neustále narušována.

Idyla letního odpoledne, již svou povahou líného a téměř nekonečného, je neustále ničena drobným hrotem smrti, který je nezřetelný a skoro nepřítomný, ale právě tím ho dává paní Ramsayové pocítit se vši svou těžkostí a konečností. „Jak je to zvláštní vidět je tam, jak sedí v řadě, její děti, Jasper, Rose, Prue, Andrew, téměř mlčky, ale pořád se baví nějakým tím svým vtipem, soudila z toho, jak jim pocukávala ústa. Bylo to něco úplně zvlášť, mimo hovor, co si střídali, aby se tomu mohli smát ve svém pokoji. Netýká se to jejich otce, doufala. Ne, myslí, že ne. Co to asi je, přemýšlela, poněkud smutně, protože ji připadalo, že se budou smát, až u toho ona nebude. Všechno to bylo nastrádané za těmi poněkud nehybnými, klidnými tvářemi, připomínající masky, neboť oni se nemísili do hovoru snadno, byli všichni trochu povznesení nebo vydělení od dospělých“ (I, str. 145). Ve třetí části Woolf skutečně dojde k tomu, co paní Ramsayovou znepokojovalo a ona už tu není, protože „umřela prý nakonec

velice náhle“ (I, str. 188). Spolu s ní umřely ještě dvě její děti. Vzhledem k tomu že první části velkolepě dominovala paní Ramsayová jako Ježíš Novému zákonu, zdá se nyní téměř nepředstavitelné pokračovat bez ní. Čas plyne přesto dál. Plyne stejně pomalu, jako plynul to odpoledne před deseti lety, plyne i bez ní. Pan Ramsay se sice snaží několika pokusy přivolat její přítomnost, jediným výsledkem je ale čtenářovo zjištění, že na její přítomnosti nezáleží.

Jinak ale plyne čas, který vyměřil svým hrdinům Joyce. V Odysseovi „se vyjevuje leptající role času: jenom začátek příběhu zná ještě budoucnost a zná ji jenom jako pouhou funkci minulosti, nikoli jako příští, které se promění na přítomné, nikoli jako rozměr, který vejde do děje, nanovo dalším budoucím dějem produkován, nýbrž jen jako něco, co se nikdy nerealizuje, je zatlačeno postupujícím časem do pozadí, zmizelo s minulostí: tato budoucnost zůstane jenom vzpomínkou, po letech, desetiletích, v nichž se perspektivy zkracují a blíží čím dále jen k minulému bodu“ (7, str. 45).

U Prousta je jednoznačně odlišen čas vyprávění a čas děje a k tomuto rozlišení se ještě přidává třetí čas, ten ztracený, jehož se snažíme dopátrat. K tomuto aspektu několikerého času značně napomáhá i ich-forma, kterou Proust jako jediný z těchto tří autorů používá. Využití vypravěčova „já“ vede nutně k rozostření časové linie, protože ono vypravěčské „já“ představuje jinou časovou rovinu než ono „já“ prožívající. Deleuze vysvětluje tento rozpor jako vědomí dvojího (ztraceného) času; je to jednak čas minulý, již prožitý, ale jednak, a to hlavně, je to ten čas, který „ztrácíme“ v běžném smyslu slova. Čas, který je průměrný ale (a proto) bohatý na znaky. „Nikdy nevíme, jak se který člověk učí, jak poznává; ale ať poznává jakýmkoliv způsobem, vždy je to prostřednictvím znaků. Vždy tím, že ztrácí čas, a ne tím, že si přisvojuje objektivní obsahy“ (8, str. 32). Abychom vysvětlili důležitost tohoto tvrzení, „připomeňme Proustův platonismus: poznávat znamená rozpomínat se. Jakkoliv je však role paměti důležitá, paměť vystupuje jen jako prostředek poznávání, které ji zároveň svými cíli a svými principy přesahuje. Hledání je zaměřeno k budoucnosti, nikoli k minulosti“ (8, str. 12).

Proustův čas není jednotný, neplyne jako řeka, jak se někdy říká. Jeho čas je jako mozaika nebo puzzle, které autor doplňuje dílek po dílku podle toho, které se mu zrovna hodí nebo o kterém ví, kam patří. Přeskakuje neustále z místa na místa, čeká na vhodnější prostor k vyprávění, aby nová příhoda nezapadla ke své vlastní škodě. „Je známo, že prve, než jsem onoho dne (byl to den večírku u kněžny de Guermantes) šel k vévodovi a vévodkyni na návštěvu, o níž jsem právě vypravoval, vyčíhal jsem si jejich návrat a učinil jsem ze své hlídky objev, který se sice týkal jedině pana de Charlus, ale byl sám o sobě tak důležitý, že

jsem odkládal o něm mluvit až dotud, do okamžiku, kdy mu mohu dátí potřebné místo a rozsah“ (II, sv. VIII, str. 7). Tak začíná díl Sodoma a Gomora, vypravěč se již rozhodne popsat onen objev, když v tom je jeho pozornost odvedena k pozorování hmyzu, jak se krmí na květech nedaleké rostliny, aby po necelých dvou stran dodal „mé myšlenky šly spádem, jež později popíšu, a už jsem vyvozoval ze zdánlivé obmyslnosti květin závěr o celé jedné podvědomé části literárního díla...“ (II, sv. VIII, str. 9). A když si Deleuze klade otázku, v čem spočívá jednota Hledání ztraceného času, musí si odpovědět, že „víme alespoň, v čem nespočívá. Nespočívá v paměti, ve vzpomínce, ani ve vzpomínce mimovolné“ (8, str. 11).

Ale tato diachroničnost, kterou jsme zaznamenali u Prousta, prochází i dalšími románovými díly a navždy ovlivní románovou tvorbu. „Namísto aby sjednocovala já přítomné s já minulým a budoucím, řadí k sobě jednotlivé průměry tohoto já coby disparátní momenty, sdružujíc je napříč situacemi bez moci být něčím víc než pochybným poutem, které zaručuje postupující posloupnost, ne však skutečnou návaznost, sjednocování okamžiků – jejich scelování v jednotu“ (7, str. 46). Do proudu vyprávění se dále vkládají vzpomínky jednotlivých postav, které ještě více narušují časovou jednotu. A tak přestává existovat spojení sujetu s fabulí, který byl doposud jednotný. Tuto jednotu radikálně odmítli již formalisté na základě románu Tristram Shandy. Nadále už nebude sujet spojován ani s příběhem, „s fikcí děje a ztotožňující jej jednoznačně s funkcí vypravěčskou, se stavebně organizujícím principem, který článkuje slovesný materiál a strukturuje text“ (7, str. 49)

Jako další určující aspekt moderní prózy jsme stanovili charakter respektive typ hrdinů. To je něco, co literatura doposud víceméně nezná, ale co už v ní zůstane natrvalo. O hlavních postavách už se nedá mluvit jako o hlavních hrdinech. Samozřejmě známe i ruské (hlavní) anti-hrdiny, jejichž charakteristika spočívá v aktivním ne-činění, a přestože se tím ruští autoři již blíží postavám modernistických románů, stále to ještě není úplně totéž. Moderní hrdina není charakteristický, a to ani svou nečinností. Bloom ani Dedalus nejsou než náhodnými obyvateli Dublinu. „Pan Leopold Bloom si potrpěl na dobytčí a drůbeží vnitřnosti. Měl rád hustou polévku z husích drůbků, šťavnatý žaludek, v troubě pečené špikované srdce, s chlebem opékané játrové plátky, opékané tresčí jikry“ (III, str. 57). Touto větou představuje Joyce svého Odyssea, není to hrdina homérských eposů, který byl slavný, udatný a chrabrý bojovník. Na Bloomovi je nejdůležitější, alespoň tak se to čtenářovi při představování jeví, že si potrpí na zvířecí vnitřnosti na jakýkoliv způsob. Obdobně ani paní Ramsayová nebo hrdina Hledání ztraceného času nejsou ve své společenské vrstvě a prostředí někým neobvyklým.

Tato ne-charakteristika hlavních hrdinů bude v moderní literatuře střední Evropy, ke které se dostaneme dále, ještě výraznější.

S nivelizací hlavního hrdiny ale dochází zároveň k nivelizaci klasických románových postupů. Tradiční zápletky se rozmělnějí a rozpadají. „Epizoda z denní obvyklosti narůstá do nepřiměřených rozměrů. Téměř monstrózní a – chceme-li – groteskní dojem, jaký v nás vzbuzuje, však nelze vysvětlit jenom okolností, že nicotný moment z každodenního vegetování se povyšuje na rovnocenný, a dokonce samostatný úsek románového děje. Do vyprávění proniká navíc prostřednictvím epizody jistý druh časového prožitku, z hlediska epického podání málo únosný, sotva přípustný nebo přinejmenším nevhodný“ (7, str. 44). Najednou dochází k tematizaci všedního života. A protože obyčejný všední život není běžně žádné velké dobrodružství, celá románová stavba se drolí a řetězí se do bezpočtu drobných epizod. Samozřejmě záleží na mistrovství toho kterého autora, aby se mu celý román nerozbil úplně. Začátek úvodního sloupku na přebalu knihy *K majáku*, který se snaží stručně knihu představit jako příběh vycházející „ze zdánlivě triviálního odložení návštěvy nedalekého majáku“ (I), působí absurdně a poukazuje pouze na to, jak je obtížné modernistickou prózu stručně ale výstižně shrnout. Sama moderní próza se brání jakékoliv sumarizaci, jakémukoliv krácení. Stejně jako se nedá shrnout do tří vět celý den (v případě Joyce a Woolfové, nebo celý proces paměti v případě Prousta), nechceme-li něco opominout. „Namísto zápletky se stává *raison d'être* románu samo splétání fikce, románová práce an sič“ (7, str. 47).

2. 2. Modernita střední Evropy

Ve střední Evropě je celá situace poněkud jiná. Podíváme-li se blíže na literaturu tohoto období, která nás zajímá, musíme nutně dojít k závěru, že je krajně nesourodá. Bylo-li něco, jako například rozostřování jednotné časové dimenze, co západní moderní literaturu spojovalo, ve střední Evropě podobný jednotící prvek víceméně chybí. Teprve postupným rozbořením se snad dobereme jakéhosi svazku aspektů, které jsou pro tuto literaturu určující. Tyto aspekty však nebudou společné všem.

„Ty věříš na Ulm? ptal se Céline za svého útěku zpustošeným Německem. Ptal se jízlivě a výsměšně, jestli Ulm stále existuje anebo ho bombardování srovnalo se zemí. Je-li realita rušena násilím, pak pomyšlení na tuto realitu se stává věcí víry. Jenomže každá realita je v každém okamžiku rušena, i když naštěstí ne vždycky za krvavé scénické výpravy s fosforovými barvami, nýbrž nepostižitelnými škrty, a nezbývá než věřit, že existuje“ (6, str. 53). Střední Evropa se na přelomu devatenáctého a dvacátého století, v době kdy ve Francii umělci oslavovali zázračnou atmosféru Fin de Siècle, konce století, a na celém pobřeží oceánu se zdálo, že tento blažený stav bude trvat věčně, začíná rozpadat. Ukazuje se, že navzdory všemu, nemá střeoevropský prostor nic společného, žádný společný *raison d'être*. Císař přestal být panovníkem, stal se pouhým byrokratem ve službách státu a najednou nebyl nikdo, kdo by stát řídil. Zároveň byla celá habsburská říše něčím, co, alespoň zdánlivě¹, vzdorovalo až do svého zániku vnějšímu, onomu objektivnímu času. Bylo možno „opustit vlak času, nasednout do obyčejného vlaku obyčejné železnice a jet zpátky do vlasti“ (Joseph Roth: *Pochod Radeckého*, citováno podle 6, str. 31).

Rakousko-uherská říše se definitivně rozpadla koncem roku 1918. Přestože mnozí tento rozpad slavili s nadšením, vzdělavcům a básníkům se z ničeho nic zhroutil svět a s ním i společenské předpoklady vlastního bytí a vlastní kultury. „Spisovatelům Rakouska, vrženým náhle do nové a náročné politické reality, na niž nebyli svým ustrojením připraveni a již nebyli schopni se přizpůsobit, se však staré habsburské Rakousko jevílo jako šťastný a harmonický věk, jako spořádaná a idylická střední Evropa, jejíž čas ubíhal zdánlivě pomaleji a méně úzkostně, takže staré časy a zážitky nebyly ihned vytěsněny z paměti“ (9, str. 15). A

¹ Budeme-li mluvit o samotném Rakousko-Uhersku a o tom, jak je spisovatelé vnímali, musíme si celou dobu doplňovat ono „zdánlivě“. Je jasné, že románová fikce nikdy nezrcadlí realitu, ale v případě střední Evropy je důležité, že i ona realita, která není zrcadlena, je „zdánlivá“. Nic v ní není pravé. Pro střeoevropskou literaturu je to příznačné, ale nebudu napříště přidávat slovo zdánlivé ke každé charakteristice a k monarchie, jenom tam, kde bude opravdu nezbytné a důležité onu zdánlivost zdůraznit.

určitý smutek po zániku celé této obrovské říše zůstane i autorům ze zemí, pro které měl za následek vznik dlouho očekávané a vytoužené vlastní republiky. Staříčká kakánie, jak ji pojmenoval Musil, bude připomínat domov víceméně šťastného dětství, který dospělý rád opustí, ale rád vzpomíná na jeho zdánlivou idylu, klid i pevnost. Ovšem „ne všichni spisovatelé se omezovali na povrchní laudatio starých dobrých časů za Rakouska: ironie Roberta Musila dokonce nemilosrdně seškrábala vznešenou a úctyhodnou patinu, která jako posvátné nánosy prachu lpěla na sklonku epochy Františka Josefa I.“ (9, str. 17).

Pocit, který zůstal po rozpadu monarchie, se dá vyčíst z Kubinovy Země snivců. Kubin podává zprávu o rozpadu jiné říše, která se zdála být stejně věčná, protože i ona odolávala vnějšímu času. Země snivců je místo, které se nevyvíjí, zůstává v určité časové mezeře a nechce ji opustit. Jejím obyvatelům je v této mezeře dobře, sami se nemusí o nic starat, protože vše je vyřešeno za ně, včetně financí. Problém tkví v tom, že i přes onu časovou mezeru nelze času uniknout úplně. Žena hlavního hrdiny, která je z pochopitelných důvodů pozvána také, není pro tento svět vybraná stejně pečlivě jako ostatní. Sama není snivcem a brzy se to podepíše na jejím zdraví a záhy umírá. Ačkoliv tedy čas vnějškově neubíhá, vnitřně běží rychleji, než je normální. Po smrti ženy navíc jako by získal tento vnitřní čas navrch a celá říše zaniká během několika málo okamžiků. Po ideálním domově nezůstává nic. „Zatímco archiv se svými poklady mizel v plamenech, seděl jsem na svém oblíbeném místě u řeky, jejíž vody zrcadlily nebeskou výheň. Nikdy nevidané věci, jichž jsem se stal v poslední době svědkem, mě vytrhly z apatie. Cítil jsem, jak mé ztuhlé srdce roztává – nadlidské neštěstí snivců jako by mě rozdrcovalo. Doufal jsem ve smrt, ať už mě přepadne v jakékoli podobě. Bylo mi naprosto jasné, že touto hrůznou nocí to vše skončí. Ale proč osud tak dlouho váhá a předstihuje sám sebe v kupení nejkrutějších muk? (IV, str. 188). Tento moment rozpadu je možné zaznamenat i v Kafkově Procesu. Život Josefa K. byl před jeho narozeninami tak ideální, jak jen život může být. Josef K. nebyl šťastný, nebo to alespoň o sobě netvrdí, ale jeho život měl pevný řád, a to mu přinášelo klid. Ani udání samo o sobě by nebylo tak strašné, rozhodně byl víceméně odhodlán nebrat ho úplně vážně, dokud se jeho dva hlídači neobjevili přímo v bance. Brzy se o jeho zatčení dozví i jeho rodina a kolegové, a přestože si to ještě sám nepřipouští, jeho známý svět zmizí během jednoho roku tak nenávratně, jako by nikdy nebyl. Samozřejmě se nesnažíme tvrdit, že je obojí obrazem zániku habsburské monarchie, v obou případech však zaniká něco doposud důvěrně známého a nikdo neví, co bude následovat.

„Život literáta, život obětovaný psaní. Žil, aby psal; nebo správněji, potřeboval psát, měli žít. Žádné jiné možnosti existence pro něho nebylo“ (10, str. 13). Je pravděpodobné, že toto tvrzení, kterým Jindřich Chalupecký zahajuje svou stať o Richardu Weinerovi, platí o většině autorů, ale je jisté, že pro moderní autory středoevropské je signifikantní a platí beze zbytku. Kafka své psaní tematizuje, ať už v denících, korespondenci nebo v konkrétních povídkách (Kárný tábor a další). Demlovo Zapomenuté světlo je svět stvořený pouze korespondencí, hlavně mezi Jakubem Demlem a jistým B. M. P. Na jednom místě vysvětluje tento vypravěč – Deml, jakým způsobem ovlivňuje teď již zemřelá Pavla Kytlicová jeho psaní a přirovnává sám sebe k vlhkosti, která proniká do jinak dobře postaveného domu toho, co mu vnuká Pavla Kytlicová. Vzápětí ale dodává: „Pane B. M. P., až pochopíte, že moje vlastní umění a poslání nespočívá v tom, abych mluvil a psal, nýbrž v tom, abych mlčel, teprve potom můžeme spolu mluvit a snad se i spřátelit“ (V, str. 118).

Ale nejdále v tematizaci vlastního psaní došel Richard Weiner. Jeho povídka Prázdná židle nese podtitul Rozbor nenapsané povídky (VI, str. 96) a hned ze začátku připouští, že měl vzor. „V oné době těžké duševní krize dostaly se mi do rukou eseje Edgara Allana Poea. Tam připamatovala se mi znova jeho stať Filosofie uměleckého díla. Toto vyličení umělcovy práce při skladbě básně Havran, vyličení neméně slavné než báseň sama, přivedlo mě na myšlenku, abych se podobným způsobem vypořádal se svojí nenapsanou povídkou. Pravda, už v pohnutkách je nebetyčný rozdíl: Tam básník, jenž výkladem oslabiti chtěl účín své básně, která sama mu zajišťuje nehynoucí slávu (a jenž naopak svým komentářem dojem náš ještě zesiluje), zde ztroskotavší autor, který se pokouší zachrániti svoje umělecké živoření výkladem o troskách povídky, na niž nestačil“ (VI, str. 98 – 99). Na začátku povídky čtenáře sice varuje, aby neočekával, že ukojí některé „z potřeb, pro něž se obyčejně do čtení dává,“ že se nedočká „napínavé zápletky, že nenalezne zajímavých psychologických rozborů, ani pestrých či výstižných líčení, žádné zvláštnosti slohové ni lyrických partií, které by v něm rozezvučely strunu spřízněnou“ (VI, str. 96), téměř vzápětí ale přiznává, že „aspoň jediný divák přijde na moje představení, nedoveda přemoci zvědavost“ (VI, str. 99). To že k povídce nakonec přece jenom dojde, je vedlejší. Vypravěč/autor postupně konstruuje příběh a jenom zběžně a na okraj dodává, kde měl jakého úmyslu. Jeho hlavním tématem je psychický děs, v tomto konkrétním případě psychický děs způsobený nedostavivší se jistě očekávanou návštěvou. „Pominu nyní podrobné líčení Janova nitra za tohoto čekání. Jak netrpělivost přešla v zlost, pak ve výbuchy vzteku, pak v bezradnost, zoufalství a jak konečně stanul

v úděsu. (...) Spíše mne nyní zajímají prostředky, kterými jsem chtěl způsobiti Janův úděl a vsugerovati jej také čtenáři“ (VI, str. 107). Vypravěč postupně přechází do první osoby a sám se usilovně snaží tuto záhadu nepřijít vysvětlit. Všechny možné i logicky nemožné důvody dopodrobna přezkoumá, ale když nenajde žádné rozumné řešení, přiznává, že celá tato historie není vymyšlená, ale stala se přímo jemu a vzápětí dodá konkrétní detaily. Tato příhoda se stala přímo vypravěči a v pátrání po příčině dojde k závěru, že jeho společník se rozhodl nepřijít zpátky z důvodu nějakého provinění, kterého se vůči němu vypravěč dopustil. Ale „nebylo lze neznaménati, že při veškeré tajemnosti tolik alespoň nemohlo zůstat utajeno, že děs a ono neznámé (...) jsou v poměru obráceném, tedy nikoliv jako vyřčený a spravedlivý trest k podvědomé vině, nýbrž jako trest spravedlivý sice, ale neodůvodněný, k vině nepovědomé“ (VI, str. 116). Konečné rozuzlení ale přijde až o několik měsíců později, kdy se přátelé znovu setkají, a vypravěč zjistí, že co se jeho přítele týče, celá věc se nestala, že si ji vůbec nepamatuje. „I pochopil jsem, že nikoliv na něm jsem se provinil, nýbrž že trest, jenž mě stihnul, byl za ono velké mé Provinění, které nemá vztahu k věcem a lidem, které plodí zlo ne skrze předměty, nýbrž bezprostředně skrze sebe sama, zlo utajené a neplodné, kletba mého života“ (VI, str. 117).

Touto povídkou otevřel Weiner další dvě témata pro střední Evropu zásadní a charakteristická, která v tomto rozsahu u autorů západní moderny nenalezneme. Prvním z nich je aspekt paralelního světa, který není reálný, ale který se s reálným světem prolíná a ovlivňuje ho zásadním způsobem. Sám se však pravidly reálného světa neřídí a hrdina (postava, protože i ve středoevropské moderně platí ono tvrzení o ne-hrdinech, které jsme konstatovali už u západních modernistů²) v něm nemůže přežít, pokud správně nepochopí jeho pravidla. Druhým charakteristickým tématem je otázka vlastní viny, která může souviset s oním paralelním světem, která je nicméně těžká a určující a postavu vyvrhuje ze světa i společnosti.

Začněme tedy konceptem paralelního světa. Na prvním místě musíme rozlišit tyto dva světy, které jsou oba fikční. Tyto dva si jsou většinou už v samém základu podobny, ale pouze

² Hašek představuje Švejka takto: „Veliká doba si žádá velká lidi. Jsou nepoznaní hrdinové, skromní bez slávy a historie Napoleona. Rozbor jejich povahy zastínil by i slávu Alexandra Macedonského. Dnes můžete potkat v pražských ulicích ošumělého muže, který sám ani neví, co vlastně znamená v historii nové velké doby. Jde skromně svou cestou, neobtěžuje nikoho, a není též obtěžován žurnalisty, kteří by ho prosili o interview. Kdybyste se ho otázali, jak se jmenuje, odpověděl by vám prostince a skromně: Já jsem Švejk...“ (Hašek, str. 5). A skutečně, kromě hrdiny Země snivců nenalezneme v celé této literatuře nikoho výrazného, zvláště vybraného a význačného. Tato postava / ne-hrdina zůstane už v literatuře trvale usídlen.

jeden se postavě jeví jako „běžný,“ jako reálný. K zpřítomnění těchto světů dochází různě. Gombrowicz ho v Kosmu buduje jakoby celý od začátku spolu s Fryderykem a Gombrowiczem – vypravěčem. Postupně jako by ho teprve vymýšlel. Jakoby tento svět neexistoval ani pro své hrdiny, existuje zde pouze jako vedlejší možnost, která si snad ani nezasluhuje, aby byla poznána. (VII). Oproti tomu v Pornografii tento paralelní svět vzniká až přítomností druhé osoby, zde ho buduje Fryderyk jako svoji fantazii, které snad sám ani nevěří, ale postupně do ní všechny vtahuje. Na několik momentů se podaří Gombrowiczovi – vypravěči z tohoto labyrintu uniknout, když se zbaví Fryderykovy přítomnosti, ale zároveň v tomto světě už vězí tak pevně, že už se z něj nedokáže plně vymanit. (VIII). Dokonce i v pouhé korespondenci s Brunem Schulzem, kterou inicioval redaktor časopisu Studio Bogusław Kuczyński, se snaží vytvořit síť toho jiného světa, do kterého by mohl Schulze chytit: „Dlouho jsem přemýšlel, jakou myšlenku bych na Tebe vystřelil, Bruno, ale žádná mě nenapadla, až teprve včera jsem si vzpomněl na manželku jistého doktora, kterou jsem náhodou potkal v osmnáctce. Řekla mi: Bruno Schulz je buď nemocný úchylek, nebo pozér. Ale nejspíš pozér. On to všechno jen hraje. To řekla a vystoupila, protože tramvaj zrovna zastavila u Vlčí ulice. (...) Kdesi ve Vlčí ulici bydlí polovička odborného lékaře, o níž už víš, co si o Tobě myslí. Tam ve Vlčí ulici bydlí, tam chová ten svůj negativní názor a příležitostně ho vykládá známým, kteří jí věří na slovo“ (IX, str. 137). Kdyby Gombrowicz vyprávěl, že to paní doktorová řekla o něm, dalo by se s určitostí říci, že je to paranoia. A navíc paranoia velmi kafkovská.

Kafkův Josef K. narazí víceméně náhodou na tento paralelní svět, ale ten brzy začne prorůstat onen původní, až ho nakonec úplně pozře. Když K. zatknou, je ochoten vzít to celé jako vtip nebo alespoň vyjednávat. Je ochoten hrát podle pravidel, snaží se na první výslech dostavit včas, navzdory tomu, že mu nikdo neřekl, v kolik tam vlastně má být, zkouší získat na svou stranu obecnstvo, protože si je jist, že by mu to mohlo pomoci a příští týden dorazí také, přestože ho nikdo nevyzval. Prostě proto, že předpokládá, že to tak má být. K. se snaží vyhrát tento proces v tomto paralelním světě prostředky, kterými by určitě vyhrál v běžném světě. Trvá mu poměrně dlouho, než pochopí, že pravidla jsou jiná. Podobně dlouho to trvá zeměměřiči K., který chce jen vykonávat svoji práci. Oba K. jsou na tom v podstatě stejně, než pochopí, že se octli ve světě mimo realitu, je již na jakoukoliv záchranu pozdě. A zatímco

zeměměřič se ještě nějakou dobu snaží odvrátit konec, Josef K. jako by prozřel a svůj ortel nese statečně³.

Ne vždy ale vede tento paralelní svět tak tuhý boj s tím primárním jako v případě Josefa K., Meyrinkův a Kubinův román končí rozpadem druhého světa. Minimálně ale v Meyrinkově případě si musíme klást otázku, který z obou světů je primární a který až sekundární, který je ten vnější a který je „pouze“ ten vnitřní. Oba světy jako by si tu vyměnily pozice (v tomto případě se hodí označení původní a nový). Ten nový se stává tím, čím se možná stal svět po tom, co popravili Josefa K., je něčím úplně novým, s širokými ulicemi, kanalizací a elektrickým osvětlením. A hlavně bez chudých Židů⁴. A přesto, že tento svět je ten, který nahrazuje ten původní, dá se říci, že je to ten druhý, ten kterému se hrdina brání, před kterým utíká, a ve kterém se bude muset naučit žít, aby přežil. Ten svět nakonec úplně pohltí hrdinův starý svět jistoty, a to i přesto, že původní svět sám této jistoty začal pozbývat, a to bez přičinění toho nového.

Poněkud jiné určení má paralelní svět v Kubinově Zemi snivců. Zde je tímto druhým světem sama titulní země snivců. Problematické je, že její souběžnost je od začátku jasně daná, a paradoxně proto působí jako součást reálného světa daleko déle. Když hrdina zjistí, že je země snivců samostatná na vnější realitě i z hlediska vnitřních zákonů, zděsí se stejně, jako to zamýšlel Weiner ve výše zmíněné povídce Prázdná židle. Jeho děs roste spolu s prohlubováním této samostatnosti.

Druhé téma - otázka viny je ve středoevropské moderně přítomna přesně tak, jak otázky viny bývají přítomny; neustále a těžce. Do určité míry souvisí tendence zabývat se otázkou viny s židovským duchovním zázemím většiny zásadních autorů. Vina je však tématem i těch nežidovských. Chalupecký ve statí o Weinerovi diagnostikuje původ této viny a její vztah k literatuře, který se dá vztáhnout i na ostatní, takto: „Neboť přestávajíc býti psychologickým dokumentem, stává se umění životní praxí sui generis, činem, který dané nově ozřejmuje, a tím z něho vysvobozuje. A to byl vskutku důvod, proč se Weiner k literatuře utíkal. Chtěl od ní vysvobození ze zoufalého pocitu nepochopitelnosti, nesmyslnosti, bezvýznamnosti, který jej utlačoval; chtěl s její pomocí pochopiti smysl a význam svého života“ (10, str. 14-15).

³ Svoji popravu sice nese statečně, ale jen podle pravidel onoho původního, reálného světa. Čtenáři nezbývá než si položit otázku, co by se stalo, kdyby se alespoň jednou tomuto druhému světu vzešel. Je možné, že by se nakonec všichni zasmáli a nechali by věc být? (Proces, str.)

⁴ Tato poznámka, ačkoliv tak možná vyzněla, neměla být antisemitská. Ale vzhledem k tomu, že u Meyrinka i Schulze je tento nový svět vytvořen vybouráním těch částí starého města, kde stálo židovské ghetto, obávám se, že je tato poznámka na místě.

Zakládající pocit nepochopitelnosti, nesmyslnosti a bezvýznamnosti života, vědomí jeho absurdity, které později přeroste do existenciální literatury a filozofie, je v tomto momentě ještě pojímáno jako břímě viny, která je daná a nesmazatelná. „Podle pověsti v Ulmu uchovávali ještě v sedmnáctém století botu věčného Žida Ahasvera. S takovými podrážkami, které prověřila staletí, by bylo možné se vydat na jakýkoliv pěší pochod, což byla činnost, kterou kdysi lékaři považovali za blahodárný prostředek na udržení duševní rovnováhy. V jedné poznámce pod čarou v italském souborném vydání Hoffmanových povídek se ohledně skutečné postavy, která sloužila autorovi za vzor, praví: F. Wilhelm C. L. von Grothus (1740 – 1801) se pokoušel bojovat proti dědičnému duševnímu zatížení dlouhými pěšími túrami. Zemřel šílený v Bayreuthu“ (6, str. 81). Tato anekdota přesně vystihuje předurčení, kterým postavy moderních středoevropských románů trpí. Předurčení, které je osudové a nedá se mu nikam a nijak utéci.

Nejlepším příkladem této viny je samozřejmě Kafkův *Proces*. Nikde jinde nenalezneme lepší zpracování. Vina tak těžká, že za ní Josef K. musí zemřít. Vědomí této viny navíc K. úplně změní život, úplně ho převrátí naruby. Místo, aby pokračoval ve své práci, dál budoval kariéru a pravidelně navštěvoval svoji známou Elsu v hostinci, jak to dělával doteď, rozhodne se plně věnovat své obhajobě na úkor všeho ostatního. A navíc s výjimkou začátku už o své vině ani nepochybuje, ale přiznává ji a jenom se snaží najít pro sebe nějaké polehčující okolnosti. Jinak je na tom Meyrinkův hrdina. Jeho setkání s Golem je pro něj stejně strašidelné a děsivé jako pro ostatní. Golem se stává, alespoň vnějškově, postupně, ale zjištění že on sám je Golem na něj dopadne jak katův meč a v mžiku ho úplně rozdrť. Hrdina neměl vůbec možnost se s tímto zjištěním jakkoliv vypořádat, nebyl mu dopřán žádný čas, na rozdíl od K., který byl milostivě zatčen rok před popravou a měl tak možnost, aby si vše srovnal.

Pro středoevropskou modernu je charakteristický ještě jeden znak: její fragmentárnost. Tato charakteristika se kupodivu pojí především s dvěma co do rozsahu největšími díly; Musilovým *Mužem bez vlastností* a Haškovými *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Musíme se ptát, co tato díla spojuje, a jestli se fragmentárnost projevuje i u dalších autorů. *Muž bez vlastností* i Švejk se pokouší popsat svět ve své komplexnosti. Každý používá jiné prostředky, ale oba sledují tentýž cíl: snaží se postihnout komplexní tvářnost světa, jeho proměny, jeho zvláštnosti, každou jeho skrytost. Čím více se však snaží zanést do jeho výčtu každou nuanci, tím více jim celý svět uniká, podobně jako v teorii o fraktálech,

jejímž důsledkem je mimo jiné to, že měříme-li obvod ostrova (na příklad na mapě) a následně ho podle měřítka přepočítáme, dojdeme k nějakému číslu, které bude růst spolu s měřítkem a to až do nekonečna.⁵ Podobně funguje i snaha o naprosté vyčerpání obraznosti světa, o které se Musil s Haškem pokouší. Následkem snahy nevynechat žádnou marginálii je roztržštění celého obrazu, a to jak toho fikčního, který se autor snaží vybudovat, tak toho, který byl autorovi vzorem. Druhým důsledkem je i neschopnost nebo nemožnost dokončení. Vždyť co je třeba dokončovat, když se fabule rozpadla, a také - jak dokončovat, když tento postup vede od cíle k počátkům – ne k jednomu, ale k mnoha, jako když poutník postupuje od ústí řeky, kterou chce obsáhnout celou, k pramenům všech jejích přítoků. Obě tato díla zůstala nedokončena. Druhou možností je poutníka zabít, jak to udělal Kafka K. v Procesu. Tato popisnost veškerenstva je skutečně příznačná pro více autorů středoevropské modernity, byť ne vždy je to snaha pojmout celý svět, ale tento nepřímý důsledek, fragmentarizace a rozdrobení, je všude stejný. Gombrowicz – vypravěč se v Pornografii snaží zachytit každý detail a záchvěv myšleného vztahu, celý ho popsat a tak ho uchopit. Musí ale přibírat i další aspekty, které se mu vnucují, a celý obraz se sesypává tak, jak už bylo naznačeno. Tato snaha uchopit svět bude jednou ze základních charakteristik tvorby Milorada Paviće, k jehož dílu se dostaneme vzápětí. Pavić ovšem došel k poněkud jiným výsledkům.

⁵ Budeme-li měřit obvod v reálu a skutečně velmi podrobně. K čím přesnějšimu číslu se budeme snažit dojít, tím bude toto číslo vyšší.

2. 3. Mezikapitola: Srbská moderna a avantgarda

Začátek dvacátého století se poprvé stane obdobím, kdy se srbská literatura plně vyrovná se světovou a svět ji konečně pozná. Samozřejmě můžeme jistou kvalitu zahlédnout i v předchozích obdobích, ale jednalo se zatím vždy pouze o jednotlivá díla. Na tuto proměnu poukazuje ve své eseji i Jakub Novosad: „Od ostatních balkánských národních literatur se srbská však přece jen vždy odlišovala svou „světovostí“. Dokázala totiž, zejména v průběhu 20. století, neuvěřitelně rychle reagovat a pracovat s novými proudy světové literární produkce. Díky této flexibilitě zde velmi brzy vyrostlo několik především po formální stránce zručných a schopných generací spisovatelů, které za sebou zanechaly bohaté literární dědictví. Například srbský surrealismus je spolu s francouzským a českým považován za stěžejní projev tohoto směru. Stejně tak se zde dařilo dekadenci, undergroundu, symbolismu, absurdnímu dramatu“ (11, str. 5).

Na tom, kde přesně začíná srbská moderna, se literární historici nemohou shodnout. Hraničním dílem se stal román Borislava Stankoviće *Nečista krv* (1910), který jedni (například Jan Doležal) považují za první modernistický, ale druzí (jako třeba Jovan Deretić) za realistický, byť by šlo o realismus v poslední fázi. Doležal tuto nejasnost zařazení charakterizuje takto: „Modernismus Borislava Stankoviće můžeme označit za spontánní. Jeho postavy ještě vycházejí z patriarchálně-orientálního prostředí, pod folklorní maskou však nosí všechny atributy lyrických hrdinů moderny: rozpolcenost, neklid, nejistotu a osamělost“ (12, str. 20). Zápětka románu, který se odehrává v zapadlém jihosrbském městečku krátce po osvobození, kde dochází k úpadku a rozkladu všeho, co tu doposud fungovalo, tradičních hodnot i tradičních vztahů a společenských tříd, poměrně přesně vystihuje situaci, ve které se autoři v podstatě zničehonic ocitli. Na rozdíl od svých kolegů v Evropě měli jen malou možnost se připravit. Srbská společnost se po dlouhé izolaci probudila rovnou doprostřed moderní doby. To, co doposud platilo, najednou platit přestávalo a podobně jako v Stankovićově románu byla celá společnost hluboce rozervána a rozdělena touto změnou. Odcizení, osamělost a nepochopení světa se stanou hlavními tématy srbské modernistické literatury. Stejně jako v románu mladá generace opouští své rodiče a odchází na studia mimo jiné do Francie. Ta je velmi ovlivní svým kultem krásy, formalismem, formálním a obsahovým estetismem a postaví tak celou novou tvorbu do opozice vůči tradičnímu vlastenectví, sociálnímu a morálnímu utilitarismu a politické a sociální angažovanosti.

Na začátku celého modernistického proudu stály především dva časopisy. Deset čísel časopisu *Srpski pregled* v roce 1895 a *Srpski književni glasnik*, který vycházel v letech 1901 – 1914. Toto období také Deretić nazývá obdobím *Srpskeho književneho glasniku* (12). To že na začátku celého literárního směru stály časopisy, by mohlo být příčinou toho, proč „největší uspon dostiže kritika. Ako je u romantizmu vladala pesma, u realizmu pripovetka, moderna je u izvesnom smislu doba kritike“ (12, str. 116). Kritika v této době zažívá výrazný posun od klasické filologie, v jejíž osidlech byla doposud uvězněna, směrem ke kritice formálně - estetické. Noví kritici jsou vzdělaní a jejich zájem není omezen pouze na literaturu.

Stanković je jedním z posledních velkých autorů písničích o venkovu. Životním prostředím moderních hrdinů *par excellence* je totiž město. Takové město, jaké objevili francouzští naturalisté: děsivé a velké, které se nově přichozím stane stejnou pastí jako antický labyrint. „Za situace přesycenosti venkovskými náměty se spisovatelé obracejí k neprozkoumanému, rozporuplnému životu Bělehradu, který se z uzavřeného města tureckého rázu vyvinul v pulsující evropeizovanou metropoli“ (12, str. 21). Můžeme se s tím setkat už v prvních „stoprocentně“ moderních románech, jakými jsou Uskokovićovy *Došljaci* (1910) a Čedomir Ilić (1914) a Milićevićovo *Bezpuće* (1906). Město představuje bažinu, do které se hrdina, jehož budeme charakterizovat dále, propadá. Není součástí žádné sociální sítě, která by ho mohla zadržet. Propadá se stále hlouběji, čím víc se mu vnitřně brání, tím méně je mu pomoci.

Co se týče hrdinů, nemůže se čtenář zbavit pocitu, že už se s nimi někde setkal. Všichni jsou to Musilovi muži bez vlastností, které Doležal charakterizoval jako osamělé, pasivní, neklidné, neurastenické, melancholické intelektuály, přesvědčené o své výjimečnosti, jimž k seberealizaci chybí dostatek vůle a vytrvalosti. Jsou to antihrdinové ztracených iluzí (12, str. 21). Hrdinové jsou pohlceni městem, odhazují všechny své ideály a hodnoty na pouhé jeho kývnutí, nemají ani sílu ani vůli o ně bojovat.

Ani formálně se moderna nesnaží navazovat na realismus. Moderní próza je charakteristická oslabováním aspektu děje. Tradiční narativní model mizí, autor „opouští model vševědoucího vypravěče a vystupuje spíše jako vnější pozorovatel, který spolu se čtenářem sleduje, předpokládá a usuzuje“ (12, str. 22). S oslabením děje i tady došlo k celkovému popření tradiční dějové výstavby. A například Isidora Sekulić se od dějové stavby oprostila úplně. Její prózy *Saputnici* (1913) a *Pisma iz Norveške* (1914) jsou koláží črt a poznámek, děj se neodehrává chronologicky a kritik Matoš označil její styl za „ples riječi“

(13) „Iako koncipirana subjektivno, njena knjiga ima malo neposednosti, malo osećanja, ona je sva u znaku intelektualnih analiza i opštih refleksija“ (13, str. 130)

Během války nemohla řada autorů z různých důvodů psát a literární produkce je válkou v podstatě úplně ochromená. Někteří spisovatelé, pokud mohou, ovšem tvoří i během války a posléze vydávají hned, jak to poválečná situace umožní. Ti, kteří píší i v průběhu válečného běsnění, se soustředí především na ostrově Korfu, kam se uchýlila i srbská vláda a armádní velení. Už v roce 1916 se podařilo obnovit vydávání Srpskih novin, které v následujícím roce začnou jako přílohu vydávat Zabavnik, který až do konce války zůstane hlavním literárním médiem, ve kterém se sešli autoři srbští, chorvatští i slovinští. Druhým centrem se stal celkem logicky Záhřeb, kde v letech 1918 – 1919 vycházel časopis Slovenski jug, který sdružoval všechny projihoslovansky orientované autory.

Po válce se centrem stává znovu Bělehrad, kam se vrací autoři z emigrace i z těch míst, které byly dosud Rakouskem. Dvacátá léta nazývá Deretić Sturm - und – Drangom moderne literature (Der). Vychází jedna literární revue za druhou, ale žádná z nich nevydrží příliš dlouho. Je obnoven Srpski književni glasnik (ve své činnosti pokračujet až do roku 1941) i časopis Misao (1919 – 1937).

Avantgarda se vymezila vůči realismu i vůči moderně, a to jak v jazykově – stylistické rovině, tak ve volbě námětů. Hlavní avantgardní romány pocházejí z pera dvou autorů: „Miloš Crnjanski, orientovaný na tematické inovace, a Rastko Petrović, hledač neobjevených vrstev jazyka a nových literárních tvarů“ (12, str. 23). Oba tyto romány, Dnevnik o Černojeviću (1921) i Burleska gospodina Peruna boga groma (1921), patří k vrcholu srbského expresionismu. Dnevnik o Černojeviću je naprostým a konečným rozbitím kauzálních dějových linií. Hlavní hrdina řadí své vzpomínky naprosto nevýběrově, čímž je maximálně podtrženo celkové absurdní vyznění. Hlavní hrdina není charakterizován konkrétně, nic není jisté, navíc má své alter ego, svého dvojence, vysněného námořníka Černojeviće. I Burleska gospodina Peruna boga groma ignoruje chronologický řád. Odehrává se ve čtyřech různých časových momentech (dvakrát v osmém století, jednou ve čtrnáctém a jednou v roce 1925, což vzhledem k datu vydání znamená v budoucnosti) a ani tyto konkrétní časové momenty nejsou imunní vůči jiným dobám. Doležal v tomto místě vidí velikou podobnost s Chazarskim riječnikom Milorada Paviće a klade Burlesku jako základ a výchozí bod celé srbské postmoderní literatury (12, str. 26).

Na konci dvacátých a začátku třicátých let kulminuje experimentální avantgardní próza a přetavuje se do surrealistické podoby, která se projeví především v práci takzvané bělehradské nadrealistické skupiny. Její hlavní teoretik Marko Ristić je zároveň autorem prvního významného surrealistického románu *Bez mere* (1928). „Ristićův román je důsledně antibalistické dílo postrádající základní atributy klasického románu – příběh, zápletky, popisy postav, konkrétní časoprostorový rámec, logickou souvislost jednotlivých částí textu“ (12, str. 28).

Už ke konci dvacátých let ale současně dochází k otupování a oslabování modernistických snah a autoři se vracejí, ne snad úplně k realismu, ale minimálně k znovuoobnovení kauzality, chronologie, charakteru postav i k ději. Crnjanski vydává svůj, oproti *Dnevníku o Černojeviću*, formálně poměrně tradiční román *Seobe* už v roce 1929. Na začátku třicátých let ještě doznívá avantgarda, ale v podstatě jsou celá třicátá léta už ve znamení antiavantgardním. Autoři se, obohaceni jistými zkušenostmi, vrátili zpět k mimetickému vyprávění. Jak ale mohl ukázat pouze čas, ne na dlouho.

2. 4. Postmoderna, I. část: Teoretický úvod

Postmoderna rozhodně není nějakým novým, doposud nepoužitým termínem. Wolfgang Iser klade počátek jeho používání do roku 1870, kdy John Ruskin, anglický salónní malíř, mluvil o tom, že „se on a jeho přátelé dostali k postmoderní malbě. Postmoderní přitom značilo modernější, než byl tehdy nejrozšířenější směr malířství, impresionismus“ (14, str. 18), čili je evidentní, že tento termín se stal součástí jazykového úzu dávno před tím, než se naplnil svým dnešním významem. Postmoderní rozhodně neznamena rozchod s modernismem ani jeho zásadní negaci. Naopak. Postmoderna „je rozhodně součástí moderna“ (15, str. 26), je „radikalizovaná moderna, totiž taková, která poznává, uznává a vítá pluralitu v její principiální podobě, jež pronikala už modernou. Postmoderna je taková moderna, která se definitivně loučí s hlubokou touhou po jednotě, protože poznala její odvrácenou stranu – strukturální útlak všeho, co se odlišuje a co usiluje o něco jiného“ (14, str. 31). Postmoderna se jeví jako odpověď na otázku, bude-li ještě po Osvětimi možné psát. Jako důsledek tohoto útlaku je jedna z jejích základních charakteristik konec tzv. meta-narativních příběhů.

Liotard charakterizuje meta-narativní příběhy jako legitimizační. Nejedná se ale ani tak o příběh sám, jako spíše o jedinou možnou interpretaci tohoto příběhu⁶, a konec meta-narativních příběhů je tedy dán vznikem interpretační mnohosti. „Když věci v krajní míře zjednodušíme, je za postmoderní pokládána nedůvěřivost vůči meta-narativním příběhům“ (15, str. 97). Velké příběhy ztratily podle Lyotarda svou důvěryhodnost, ať už byly prostředky jakékoliv. Je podle něj možné v tom spatřovat i důsledek rozmachu techniky a technologií, který přesunul důraz z cíle na akci a na prostředky. Zároveň ale také naznačuje jako možnou příčinu rozvoj liberálního kapitalismu, který klade důraz na individuální užívání statků a služeb. Zánik těchto meta-narativních příběhů je ale zásadní pro člověka samotného, protože „zasvětit se „dohánění Německa“, jak to francouzský prezident, zdá se, navrhuje svým spoluobčanům za životní cíl, není ničím, co by dokázalo naplňovat lidi nadšením. Také nejde ani doopravdy o životní cíl. O ten se musí každý postarat sám. Každý jednotlivec je odkázán na své vlastní já“ (15, str. 115 – 143). A to bude později jedno z témat, která později bude mít srbská postmoderní literatura společného se středoevropskou modernitou, která už a priori

⁶ Ale už samo toto tvrzení je vlastně postmoderní, protože období předpostmoderní nezná interpretační pluralitu. Ale z toho hlediska, že připouštíme možnost interpretační plurality bez přímého konotačního spojení s postmodernou, musíme tuto interpretační mnohost zdůraznit.

připouští opuštěnost člověka ve světě „velkých vizí“. Právě obratem ke konkrétnímu člověku se snaží postmoderna řešit náhle se objevivší propast vzniklou absencí univerzálního. I v tomto smyslu je postmoderna pokračováním moderny, protože avantgarda svou postupnou oficializací „ztratila své poselství svobody a svůj vnitřní obsah, rezignovala na úhrnné pochopení člověka, života, světa, kosmu“ (Chalupecký: Cestou necestou; citováno podle 16, str. 163). Postmoderna přebírá tento její úkol, ale přináší nové prostředky na místo starých, které byly nedostačující a které vedly k nepravdivosti vlastních výsledků.

Chceme-li nějakým způsobem definovat postmodernu, dojdeme nakonec ke zjištění, že definice není žádným způsobem možná. „Postmoderní umělec, postmoderní spisovatel je v situaci filozofa: text, který píše, dílo, které vytváří, se neřídí v zásadě pravidly už stanovenými, a nemohou být posuzovány tím, čemu Kant říká soud určující, tak, že na tento text, na toto dílo, budou aplikovány známé kategorie. Tato pravidla a tyto kategorie jsou tím, co dílo nebo text hledá“ (15, str. 28). Alexandr Kratochvíl se s otázkou jasné definice moderny vypořádal opravdu lišácky. Charakterizoval ji „jako kladení různorodých otázek, jako problematiku, ve které se hledají určité odpovědi na určité otázky, přičemž otázky, které byly smysluplné v jisté situaci, byly ve středu střetů a bylo nutno na ně najít odpověď, v pozdější problematice se octnou na periferii dění a nebo vůbec propadají v zapomenutí“ (17, str. 110). Welsch nabízí jako určitou cestu z této nemožnosti stanovisko radikální plurality. Podle něj je postmoderní situace charakteristická tím, „že jsme konfrontováni s rostoucím množstvím různých životních forem, koncepcí vědění a způsobů orientace; že si uvědomujeme legální charakter a nepopíratelnost této plurality; a že tuto mnohost bezpodmínečně a stále víc uznáváme a oceňujeme“ (14, str. 21). Radikální pluralita souvisí s tím, co jsme označili jako interpretační pluralitu velmi úzce, protože tato interpretační pluralita je v podstatě jenom zúžením Welschova pojmu radikální plurality.

Welschův termín radikální plurality nejspíše reaguje na Lyotardovo tvrzení o světě postmoderního vědění, který je možno si představovat „právě jako svět, v němž vládne hra s úplnou informací, v tom smyslu, že údaje jsou tu principiálně přístupné všem ... neexistuje vědecké tajemství. Přírůstek performativity, pokud jde o produkci vědění, a ne už o jeho nabývání, závisí tedy při stejné kompetenci nakonec na této představivosti, která dovoluje buďto uskutečnit nový tah, nebo změnit pravidla hry“ (15, str. 159). Tato hra s informacemi, které jsou přístupné všem, ze které vyplývá i nezájem o originalitu a původnost, se promítne do možnosti čtení intertextuálního textu.

První, kdo se začal významněji zabývat konceptem literatury jako neuzavřeného celku, byl M. M. Bachtin, který pracoval s teorií dialogičnosti. Dialogičnost sama ještě neznamenalala intertextovost, protože určitá dialogičnost je vlastní každému dílu. Navíc pro Bachtina znamenala dialogičnost vztah mezi autory (intersubjektivita), nikoliv mezi texty (intertextualita). Jeho studie a koncept nicméně inspiroval další, především Julii Kristevu, která tvrdí, že každý text je permutací předchozích textů, protože v něm samotném se kříží mnoho výpovědí jiných textů (intertextualité⁷), a Rolanda Barthe, jež tuto tezi posouvá ještě dál a tvrdí, že každý text je odpovědí na předcházející. Bachtin se tak dostává mimo literární pole do žánrů každodenní komunikace. Na Kristevu a Bartha navazuje Harold Bloom: „Jen málo představ lze vyvrátit obtížněji než obecně sdílenou představu, že básnický text je uzavřený, že má význam nebo významy, aniž by odkazoval k jiným básnickým textům (...) básně nejsou věci, ale pouze slova, která v neobyčejně přelidněném světě literárního jazyka odkazují k jiným slovům a ta zase k jiným slovům a tak dále“ (citováno podle 18, str. 13). Intertextovost není něco, co by objevila teprve postmoderna, s konceptem mezitextové komunikace pracovala už moderna, jenomže zatímco „modernismus byl založený na tvořivém principu vazby posttextu k pretextu, který sloužil jako model a východisko, postmodernismus si více zakládá na destrukci a dekonstrukci textu, převládá palimpsestový vztah k pretextu“ (19, str. 10). Palimpsestovost odkazuje ke zkoumání vztahů mezi textem a jiným textem, naopak ale zcela zavrhuje vztah mezi textem a realitou. „Tvorba se vd'aka nemu začína chápať jako istý spôsob cyklického ‚opakovania‘ textových segmentov, pričom to isté obyčajne zmyslovo a významovo nie je to ‚isté‘“ (19, str. 10) Palimpsest ve svém současném smyslu „znamena toľko, že sa text zámerne tvorí na podklade iného textu či iných textov a že sa citácie či kvazicitácie vkládajú do nového diela nez zjavného odkazu na pretext“ (19, str. 149). Alexandr Kratochvíl v souvislosti s intertextovostí zdůrazňuje ještě jeden aspekt postmoderní prózy a to karnevalizaci nebo barokní hravost: Texty, „které porušily jazykové a obsahové normy a tabu, přičemž úmyslně iritovaly čtenáře a nutily ho k novému čtenářskému chování. (To je to, čemu Kratochvíl říká karnevalizace nebo barokní hravost – pozn. T. J.)

⁷ Čeští překladatelé se s tímto slovem většinou vyrovnávají jako s intertextovostí vzhledem k zavedenému pojmu metatextovost, a nepřekládají je, jak by bylo logické jako intertextualita. Tyto překlady se však liší.

Dosáhlo se toho v jazykové rovině zapojením argotu, slangu, vulgarismů, cizích slov, oživení a změny sémanticky určitých lexémů“ (17, str. 113)⁸.

Lubomír Pavera rozlišuje čtyři úrovně intertextovosti. 1. Navázání kontinuity v rovině fabule. 2. Travestii, čili převrácení neboli parodii. 3. Přebrání literární postavy a 4. Citát. (20, str. 18) Účel intertextových narážek resp. intertextové ironie, jak ji nazývá Eco (21, str. 151), vidí Pavera v tom, že „aluze v literárním textu mají schopnost obracet se k jiné realitě, než ve které vznikly, což mimo jiné umožňuje, aby se vyjadřovaly k dnešku“ (20, str. 18). Lyotard uznává, že postmodernímu umění vzhledem k jeho přístupu k tradici i moderně „nezbývá nic jiného než vytvářet sérii drobných modifikací v určitém prostoru, který zdědilo z moderní doby, a vzdát se globálnímu rekonstrukce prostoru obývaného lidstvem. V tomto smyslu se pak otevírá výhled na široce rozestřenou krajinu: pro zraky postmoderního člověka neexistuje už žádný horizont univerzality nebo univerzalizace, obecné emancipace. Vymizení ideje pokroku směřujícího k větší racionalitě a svobodě by mohlo vysvětlit určitý tón, určitý styl. Řekl bych charakter jakési brikoláže; hojnost citací prvků převzatých z dřívějších stylů nebo období, ať už klasických či moderních; malý zřetel na okolní prostředí atd“ (15, str. 69).

Když jsme vyložili způsob fungování postmoderního díla a dotkli jsme se i metody postmoderního umělce, zbývá nám ještě třetí cíp postmoderního umění a tím je postmoderní divák. Eco rozlišuje tři úrovně intertextuálního čtení. Metanarativitou rozumí reflexi textu nad sebou samým. Dalším je tzv. dvojité kódování, kdy je dílo přístupné všem, ale pouze vzdělaný čtenář / divák je schopen odhalit další úroveň. Další metodou postmoderního narušení textu je intertextuální ironie. Intertextuální narážky (konkrétnější než dvojité kódování) mohou změnit konečnou interpretaci díla. Eco zde nabízí koncepta tzv. „textového echa“, ve kterém se odráží (směrem ke čtenáři) vše, co text nabízí: záměrné i nezáměrné aluze, citace a narážky, které jsou objektivně (tj. kulturně i sociálně) možné (21). V tomto pojetí se poněkud odlišuje od Kristevy i Barthe. Na tomto místě je také třeba položit si alespoň ve stručnosti otázku po literárním kánonu. Literární teoretici, kteří se kánonem zabývají (Harold Bloom, Malcolm Bradbury, Richard Ruland, u nás například Šárka Bubíková), se shodují, že kánon nelze definovat. Během dvacátého století navíc prošel západní literární kánon takovými změnami, že se v něm ten klasický téměř úplně ztratil. Intertextové aluze potom ztrácejí svoji schopnost přímo směřovat k metatextu a autoři toho

⁸ „Myslím si dnes, že je třeba rozlišovat různé režimy vět a různé diskursivní žánry“ (Lyot, str. 30).

mohou zneužívat (Pavić, Velikić) a odkazovat k metatextům, které vůbec neexistují. Může se také stát, že autor je již několikátý v řadě, kdo aluzi používá, a může tak dojít k úplnému přeskočení záměru. (21).

Kromě jednotlivých úrovní čtení rozlišuje Eco také dva druhy modelového Čtenáře. Na první úrovni se pohybuje sémantický čtenář, kterému jde pouze a jenom o obsah. Na druhé úrovni se pohybuje sémiotický neboli estetický čtenář, kterého zajímá, jak je text uspořádán. Podle Eco je to, jako by byli všichni pozváni na hostinu do jednoho domu. Sémiotičtí čtenáři do druhého patra, sémantičtí čtenáři, kteří nevědí o hostině nahoře, do prvního patra. V prvním patře se podávají zbytky z horní hostiny, ale ne z talířů ale z hrnců, stejně nazdobené jako v druhém patře, ale jen to, co zbyde. Protože návštěvníci z dolní hostiny o té horní nevědí, jsou spokojeni. (21).⁹

⁹ S tímto rozdělením zásadně nesouhlasíme, už proto ne, že Eco odpírá sémiotickému čtenáři potěšení plynoucí z textu a nutí ho nenechat se nadchnout autorovou obratností.

2. 5. Mezikapitola: Postmoderna v Bulharsku a Chorvatsku

Je samozřejmé, že srbský literární prostor nebyl na Balkáně jediný, který byl postmodernou zasažen. Abychom mohli dojít k nějakému relevantnímu závěru, musíme alespoň naznačit postmoderní tendence v Chorvatsku a Bulharsku, kde byly vedle Srbska nejméně výraznější. Zajímavé ovšem je, že v těchto dvou zemích, byť i zde byla velmi úspěšná, nedosáhla postmoderna takové popularity jako v jiných oblastech (včetně Srbska). Je tedy třeba říci, že toto tvrzení vychází především z dojmu překládané literatury a rozhovorů, které ovšem přinášejí dost nepřesné údaje. Přestože se nejdůležitější postmoderní, mladí nebo současní autoři obou zemí překládají do dalších jazyků, jsou to překlady pouze marginální vzhledem ke klasickým spisovatelům. To se ale týká jenom beletrie, respektive poezie. Teoretická literatura se nepřekládá vůbec, a to ani do menších „spřátelených“ ani do světových jazyků. Při tomto pokusu o teoretický úvod do balkánské oblasti vycházíme, zejména co se Bulharska týče, především z rozhovorů s jednotlivými autory a z doslovů k jejich přeloženým knihám (viz seznam literatury).

V Chorvatsku byl román obvykle vnímán jako nositel nacionální totožnosti, v devadesátých letech ale upadl jako forma do krize identity. Navíc „těško je usustavljeno govoriti o nečemu što je živo, što se odvija pred nama, što je upravo u nastajanju, što nemá definitivnog oblika, što nalikuje na nekakav golem work-in-progress u kojemu i sami sudjelujemo“ (22, str. 411). V této době vystupuje do popředí především novela a krátká próza, která dominuje jak kvalitou, tak i produkcí a množstvím. Významným aspektem, který ovlivnil literaturu ve všech směrech, ale především tematicky, je válka v letech 1991 – 1995. V Chorvatsku přitom působila na autory daleko více než v jiných zemích, například v Srbsku, kde samozřejmě válka také působí na literaturu, ale apriorní válečný proud zde úplně chybí. Co se týká Bulharska, zde už válka zasahuje do literatury pouze omezeně a zprostředkovaně¹⁰. Můžeme proto veškerou chorvatskou literaturu rozdělit na předválečnou a válečnou, resp. poválečnou. Přesto ale válka úplně nezničila všechny literární tendence z let 80. „razigrni

¹⁰ V tomto případě můžeme mluvit třeba o tvorbě Aleka Popova, ke které se dostaneme dále. Ale v této souvislosti můžeme zmínit jeho povídku Simić je mrtvý, která je do určité míry charakteristická. Simić, srbský překladatel vypravěčovy tvorby, umírá po zásahu pumou. Přestože o osobní známosti nemůže být ani řeč, rozhodne se vypravěč vypravit se na jeho pohřeb do válkou pustošeného Kragujevce. Po příjezdu mu dojde, jak nesmyslně banální je jeho příjezd a soucit, a vrací se domů. Když těsně po průjezdu jeho vlaku vybuchne nálož zabudovaná do mostu a úplně ho zničí, vypravěč může pouze zkonstatovat, že „není návratu zpět“ (Popov, str. 52 – 58).

pluralitet stilova i modela i dalje je ostao glavnimobilježjem produkuje“ (22, str. 412). Válka ale znamenala strukturní i tematické přehodnocení dosavadního chorvatského románu.

V devadesátých letech nastává boom ne-fikční nebo polo-fikční formy, jako je například autobiografie, biografie, memoáry a deníky obecně, dopisy. Autoři devadesátých let se „najčešće zbog terapeutskih razloga bježe u svet djetinstva i mladosti, vraćaju se proživljenima traumatičkim iskustvima, povjaraavaju čitatelu svoje tajne, propitku vlastima sjećanja i uspomene, obnavljaju slike pohranjene u memoriji“ (22, str. 412). Pro tuto prózu je charakteristické, že není nijak striktně formálně omezena, dochází k míšení konvencí i strategií jednotlivých žánrů, dokumentu, historické i fikční literatury. Nejčastější metody jsou fragmetarizace, mozaikovitě uspořádání textu, u kterého je fabule víceméně popřena. Z hlediska fabule se objevují nová témata, která nabývají vzhledem k reálným událostem až existenciálního charakteru. Otázky po úloze individua i kolektivu, po charakteru svobody, pravdy, po nutnosti oběti i další jsou spojené s válečnou situací, ale přetrvávají v literatuře i po jejím ukončení. Autorská úloha často spočívá ve funkci přihlížejícího (svědka) nebo komentátora situace. Děj se odehrává očima někoho, kdo vše prožil osobně a dostáváme se tak často ke konceptu „nevymyšleného“ románu, čili jakéhosi románu - dokumentu, románu - kroniky. Nemec uvádí jako ukázkové příklady romány 91,6 Mhz, Glasom protiv topova od A. Mirkoviće nebo Ljetni dnevnik rata V. Stojavljeviće, které oba až kronikovým způsobem popisují dění konkrétních bitev (22, str. 412- 414).

Kromě válečné tematiky je neobyčejně vitální i žánr historiografické fikce. Jedním z těchto románů je i Medvedgradski holubovi Ivana Kušana, který poprvé zpracovává historii Chorvatska humoristickou, místy až ironickou formou. Právě historiografická meta-fikce (22) se stane i jedním ze základních aspektů chorvatské postmoderny. Zde máme na mysli především autory Irise Supka Taglitaferra (Hope Bleu) a Milana Vukoviće Runjiće (Seuso). Postmoderní próza tematicky akcentuje i ty momenty chorvatských dějin, které byly doposud tabu, o kterých se z ideologických důvodů nebo autocenzury nepsalo. Především jde o rozkrývání mechanismu totalitního systému a sypaní soli do „nezaliječeních rana bojševičke diktature“ (22, str. 416). Vedle postmoderní literatury se dále rozvíjí i postnaturalistický a neoavantgardní román. První tematizuje život mladých lidí, kterým na rozdíl od jejich rodičů, chybí pevný směr a smysl, a život ve městě, který s tím, byť ne na první pohled, úzce souvisí. Hlavními motivy potom jsou masmédia, násilí, egoismus. Co se týče neoavantgardního

románu, ve své tvorbě pokračuje Damir Miloša a na jeho experimentální poetiku navazují i další autoři (Marine Šur-Puhlovski, Sibile Petlevski a další) (22, str. 417-418).

Postmoderní situace v Bulharsku je poněkud jiná než v ostatních zemích. Tvorba s postmodernou spojená se zde soustředí především v poezii, „na rozdíl do zbytku světa, kde je symbolem postmoderny próza a konkrétně román“ (23, str. 13), přesto ale nalezneme i tady postmoderní prózu. Výrazná je především tzv. generace devadesátých let. Po rozpadu komunistického režimu zde vznikla nebývalá tvůrčí svoboda, které autoři okamžitě využili, „kdy se zmnožovaly náhledy na literaturu a autorství, kdy se v pestré škále začaly rojit tvůrčí rukopisy, styly a poetiky. Próza rozprostřela své možnosti do široké amplitudy od vyprávění spojeného s dynamickým syžetem, který striktně sleduje chod událostí, po složitý polyfonní vypravěčský postup, v němž se mísí časoprostorové vrstvy a jenž je založen na hluboké erudici“ (24, str. 123-124). Vzniklo mnoho různých literárních kruhů, které se konci dekády většinou rozpadly. Asi nejvýznamnějším představitelem je Georgi Gospodinov, který se vědomě snažil parafrázovat posvátný literární kruh ze začátku dvacátého století Mysl. Ten uvádí jako jeden z výrazných aspektů bulharské postmoderny mystifikaci. Sám je spoluautorem největších bulharských mystifikačních projektů Bulharské čítanky a Bulharské antologie, které jsou vrcholnou ukázkou. Zároveň ale přiznává, že s podobným mystifikačním projektem přišel již roku 1910 Penčev Slavejkov (23, str. 14).

Gospodinov vyvozuje postmodernu „z jazyka a energie bulharského národního osvobození. Právě obrození bylo tím velkým narativem, se kterým básníci devadesátých let pracovali a se kterým si hráli. Byla to skutečně milostná hra. Plná milostného citu, respektu a jitření. Obyčejně je postmoderna obviňována z chladu a necitelnosti, ale tady to tak nebylo“ (23, str. 13). Tvorba Aleka Popova, o kterém už byla řeč, se zase nerozlučně pojí s literárním kontextem posledního jednoho dvou desetiletí, „možná je právě v něm – stačí, když vzpomeneme například míšení různých žánrových strategií, užití modelu kriminálního románu nebo hororu. Podstatnější však je, že próza A. P. vzniká jako jedna z potenciálních odpovědí na otázku po možnostech dnešní literatury, po jejích schopnostech vyprávět o světě adekvátním způsobem vzhledem k dnešku“ (24, str. 125).

2. 6. Postmoderna, II. Část: Dva muži na malém nádraží pražského předměstí

Po dlouhém a dlouhém úsilí se konečně dostáváme k cíli, ale nenechme se zmýlit, vidina cíle klame a pořád, byť už je na dohled, je ještě docela daleko. Před samotným finále zkusíme nejprve charakterizovat vrcholné představitele srbského postmoderního románu. Milorad Pavić a Dragan Velikić¹¹. Hlavním důvodem, proč můžeme oba označit jak vrcholné představitele, je, že je každý úplně jiný. Přestože jejich dílo shodně nese znaky postmoderny, každý ji pojal úplně jinak, a proto by se dalo skoro říci, že přívlastek postmoderní je to jediné, co je spojuje. Není to ale pravda, jak ukážeme dále. Četba obou autorů je velice náročná a vyžaduje zdatného a alespoň trochu erudovaného čtenáře. Jejich „roman pre svega zavisi od čitačeve sposobnosti da se prepusti vešto ukrštenim tekstovima, iz čega sledi novi poetički program“ (25, str. 179). Samozřejmě i zde ale platí do určité míry dvojstupňovitost čtení, jak ji navrhuje Eco. Ale konkrétně u Paviće je tato míra značně omezená. Pavić totiž tvrdí, že „reč je o tome, da se nađe nov način čitanja, a ne nov način pisanja“ (Pavić: Predeo slikan čajem, citováno podle 25, str. 180). Tohoto budoucího čtenáře se Pavić snaží doslova vypěstovat svou prózou. Předpokládá se, že tento čtenář bude ovládán stejnou poetickou vášní jako autor.

Pavić byl odborníkem na barokní literaturu a tato se v jeho tvorbě hojně objevuje, především formálně (z hlediska jazyka, i jeho použití, strukturace vět, apod.) ale částečně i tematicky, jak uvidíme dále. Milorad Pavić jako autor neexistuje, byť to platí pouze ve smyslu jisté nadsázky. „Terajši pisatelj tejtó knihy ubezpečuje čitateľa, že nevyhnutne neumrie, ak si ju ju prečítá, ako se to stalo jeho predchodcovi po prečítaní vydania Chazarského slovníka z roku 1691, keď ešte mala táto kniha svojho prvého pisateľa“ (X, str. 11). „V našem románu, ..., najde čtenář 38 povídek spolu s biograficko-bibliografickými údaji o jejich autorech. Těch je rovněž 38, neboť každá z literatur je zde zastoupena jen jedním představitelem. Všechny spisovatele a údaje o nich si vymyslel a všech 38 povídek napsal Milorad Pavić“ (XI, str. 5). „Autor tejtó knihy je vymyslený, ostatné osoby väčšinou existovali“ (XII, str. 7). Jak je vidět, bylo by přesnější říci, že popírá sám sebe, schovává se za text. Tomu také odpovídá charakter jeho díla. Z velké části se jedná o literaturu encyklopedického charakteru. (Musíme ale přitom

¹¹ Milorad Pavić se narodil 1929, Dragan Velikić 1953, oba v Bělehradě. Do dějin románu vstoupili skoro shodně v osmdesátých letech (Chazarski rečnik – 1984, ale teoretické práce a básnické sbírky už od konce 60. let; Via Pula – 1988, povídky od začátku 80. let). Pavić zemřel v listopadu 2009, Velikić žije v Bělehradě a dál vydává. Co se týče překladů do češtiny, oba jsou zastoupeni velmi spíše, Slovensko je na tom o něco lépe.

mít neustále na paměti, že u Paviće ale nakonec dojde ke spojení všech částí v celek.) Jeho nejznámější román¹² (Chazarski řečník, Chazarský slovník¹³) je encyklopedií národa, o kterém téměř nic nevíme, další (Posledna ljubav u Carigradu, Poslední láska v Cařihradě) je klíč k vykládání z karet a jiný (Predeo slikan čajem, Krajina malovaná čajem) je napsán jako křížovka, kdy svisle jsou sledovány postavy a vodorovně děj.

Dragan Velikić se nesnaží tak razantně popřít fabuli jako to dělá Pavić¹⁴. Jeho romány mají v podstatě tradiční syžet a po formální stránce nejsou příliš novátorské nebo experimentální. Určující pro jeho formu je však palimpsestovost, která má i interpretační úlohu. Nedá se ovšem s určitostí říci, zda jsou všechny jeho aluze a přímé citace pravé, v tom případě musíme vzít v potaz i tuto falešnou dokumentarivitu. Často využívá několika různých forem (vloženého dokumentu zakládajícího bělehradskou Zoo, domovní řád nového románu, čili podmínky, které by podle něho měl nový román splnit) a vytváří tak jakousi koláž, která se postupně skládá. Jeho poetika, využití jazyka i celá konstrukce textu je pro jeho romány určujícím a identifikujícím znakem. Je to právě Velikićův jazyk, který čtenáři jako první implikuje středoevropské modernisty. Atmosféra, kterou jím vytváří, je pouze o něco optimističtější. Velikić sám¹⁵ přiznává, že se středoevropští autoři stali důležitým činitelem v jeho tvorbě, především přiznává vliv Kafkův, kterého považuje za nejdůležitějšího.

Velikićova próza je nesmírně časoprostorově konkrétní, především v jeho románě Astrachán (Astragan) cítí čtenář drobný osten zrady, že byl na tomtéž místě v tentýž čas a nepotkal žádného Velikićova hrdinu. Velikiće nemůžeme označit jinak, než jako spisovatele města. Na rozdíl od modernistů je město pro Velikićovy hrdiny přirozeným životním prostředím. U Schulze i u Kafky se setkáváme s městem jako s něčím, co mění své dispozice, čímž mate a pohlcuje hrdiny, s městem jako labyrintem, v němž – někde – číhá smrt. U Velikiće je město jiné. Rozhodně neztrácí svoji nebezpečnost, stále mu zůstávají přívlastky živelné a nebezpečné. Je ale možné ho poznat, stát se jeho součástí a tím se toto nebezpečí

¹² Pro nedostatek lepších literárně-teoretických kategorií se musíme přidržel sice nedostačujících, ale jediných, které máme k dispozici a spokojit se s klasickým rozdělením. Nesmíme ale přitom zapomínat, že u postmoderní prózy je vše poněkud jinak a u Paviće je tomu tak především.

¹³ Nebyla jsem si úplně jistá, jak se v textu vypořádat se jmény děl, když některé byly přeloženy (a já je tak cituji) do češtiny, popř. do slovenštiny a jiné ne. Vzhledem k tomu, že v dalším textu je uvádím z praktických důvodů většinou ze zkráceným (ale přesto rozpoznatelným) názvem, rozhodla jsem se nakonec uvést při první zmínce název originálu i překladu a dále používat pouze název přeložený.

¹⁴ Popření fabule není přesný výraz, ale v podstatě k němu dochází a teprve později si ji čtenář zase zpětně vytváří.

¹⁵ Měla jsem možnost s ním mluvit při jeho autogramiádě v Bělehradě, kromě modernistů přiznal z „našich“ spisovatelů ještě určitý vliv Milana Kundery.

jaksi ochočí. „Bělehrad'ané již delší dobu žijí podobně jako mexičtí či kubánští uprchlíci, čímž skýtají nevyčerpatelné možnosti pro ten nejpopulárnější žánr. Neblaze proslulé newyorské ulice protínají bělehradské čtvrti a propletenec kriminálníků, udavačů a poldů, místy zušlechtěn folklórními detaily, tvoří endemitské bratrstvo na soutoku Sávy a Dunaje. ... Ve vlhkých suterénech hodných atmosféry Dickensových románů vznikají rodinné manufaktury. Tisíce žárovek, okének a zámků, odmontovaných nedávno obydlených bělehradských mrakodrapů, automobilové pneumatiky, kazetofony, stěrače, kožichy, zpětná zrcátka, přepychové rohožky, hromady peněženek a hodinek. V Bělehradě se to jen hemží malými filiálkami“ (XIII, str. 10 – 11). Bělehrad tu je jako džungle, jeho nebezpečí tkví v tom, že ho chtějí změnit v botanickou zahradu (XIII, str. 25). S tím se ostatně setkáváme třeba u Meyrinka, neo Schulze. Město je jakousi anarchickou oblastí, kde snaha srovnat ho podle nějakých pravidel rovná se jeho reálné (Meyrink), faktické (Schulz) nebo etické (Velikić) destrukci.

Velikić je, dá se říci, téměř posedlý tramvajemi. „Začátkem století středoevropskými městy ujíždějí všemi směry tramvaje. Pohupují se po nábřeží Terstu, Rijeky, Puly. O mnoho let později budou neslyšně klouzat na gumových kolečkách čistými ulicemi Vídně, Curychu, Grazu... Tramvaje jsou kouzlem měst“ (XIII, str. 54). „Keď Emil pracoval v nočnej zmene, Ivan, skôr než zaspal, predchádzal trasy Emilových električek – pre túto príležitosť to bola, napríklad, podoba vozňa z pohľadnice Postupimského námestia. Keď sa raz Ivan ocitol mimo rámca fotografie, vydával sa do tých mestských končín, čo poznal z Emilových historiek. Električka zvonila na križovatke, zahýbala do vedľajších ulíc, po poslednú zastávku sa postupne vyprázdnila a osamela na konečnej pred obrátkou, kde aj zvyšní cestujúci opustili vozidlo“ (XIV, str. 28 - 29). S tramvajemi modernistických měst je ale pojí do značné míry pouze náhoda. Ty byly totiž jedinými dostupnými dopravními prostředky jejich hrdinů, protože metro ještě nejezdilo a v Bělehradě nebylo vyhloubeno nikdy.

Podíváme-li se na další prvky, kterými jsme definovali středoevropskou modernu, musíme v první řadě zdůraznit onen „druhý svět“, který je u modernistů tak klíčový. Pavić sice vytváří tento vedlejší svět, ale existenci toho reálného připouští pouze okrajově. Čtenář získává pocit, jako by špehoval tento vedlejší svět z úkrytu; připadá si jako vetřelec a tento vedlejší svět se k němu také tak chová a nedává se mu poznat ani zdaleka tak, jak by čtenář chtěl. To je dáno i skutečností, že reálný svět tu také existuje, ale jaksi bokem, čili je čtenáři neustále připomínán, což vyvolává nakonec pocity odcizení (tak například působí celý úvod

k Chazarskému slovníku, kde autor podrobně zkoumá dějiny samotného slovníku, historické zmínky o Chazarech a doplňuje to způsobem, jak slovník používat, vysvětlivkami ke zkratkám a symbolům (X, str. 11 – 21). V románu - antologii Papírové divadlo je celá situace ještě několikrát znásobená. Jednak je to sám úvod, který charakterizuje celou antologii, ale hned vzápětí přiznává, že jediným autorem je Pavić. Přesto ale trvá na původní formě a uvádí i krátkou biografii fiktivních autorů a jejich nakladatelů (což jsou ale reální Pavićovi nakladatelé). Samotný text potom tvoří konkrétní povídky, ale protože je i jejich jednotlivé uvedení fiktivní (a pobízí nás k tomu i podtitul román-antologie), musíme vnímat celý text kompletně jako jeden román. Oproti tomu Velikić buduje své vedlejší světy nenápadně. Marko Delić se do něj zaplétá pomalu ale stejně jako K. bez možnosti návratu. Na rozdíl od K. se ale Delić vrátit ani nechce a plně se zapojuje do nových sítí, které mají stejně totalitární charakter jako soudnictví v Kafkově Procesu.

Co ovšem těmto druhým světům chybí, je pocit, že vedle nich se ten reálný rozpadá. Není sice možné, aby prostě koexistovaly, ale melancholie, která provázela rozpad románové střední Evropy, tu prostě není. Pro hrdiny Velikićových románů je starý svět téměř bez zajímavosti; je to pouze něco, čím si museli projít, aby se mohli dostat do toho nového. Kromě melancholie chybí i společné vědomí viny, tak jak jsme ho ukázali u Kafky, Weinera i dalších modernistů.

U Kafky především, ale i u dalších, byla vina spojená s tematizací psaní. Samotná vina u postmoderny odpadá, ale psaní samo, jako proces, zůstává velkým tématem jak u Paviće, tak u Velikiće. V Chazarském slovníku je velká kapitola ve všech třech knihách věnovaná chazarské polemice. Tyto oddíly jsou vlastně ukázkou mnohosti interpretace, v každém oddíle jsou zdůrazněny jiné prvky, ale téma zůstává stejné. Že se jedná o interpretační pluralitu, jak jsme ji ukázali už dříve, dokazuje i to, že spor byl sice rozhodnut, ale neví se v čí prospěch. „Svedectva o tejto udalosti sú protirečivé a skúpe, a tak nepoznáme presný dátum polemiky a sporný je aj čas judaizácie a host'ovania troch tlmočníkov snov. ... Vtedy, ak možno veriť tomuto prameňu, bola na dvore chazarského kagana rozprava o náboženstvách. Keďže židovský predstaviteľ zvíťazil nad gréckym a arabským účastíkom, Chazari prijali judaizmus už za kagana Obadiaha, následníka kagana Bulana. Druhým prameňom je úryvok zo židovského listu nájdeného roku 1912 v Cambridge v Anglicku“ (X, str. 151).

V Chazarském slovníku, konkrétně v oddíle Ateh červené knihy, se setkáváme s podobným motivem jako v Kafkově Kárném táboře. Jde o písmo napsané na těle/do těla,

kteřé zabíjí. Zatímco u Kafky je to jeden z trestů, kdy se ryje provinění krasopisným švabachem odsouzenému do kůže, čímž se zároveň odsouzený popravuje, u Paviče je to způsob ochrany. Princezna Ateh má na očích nakreslená písmena tajné abecedy, jejíž přečtení zabíjí, aby ji v noci ochránilo. Přestože je podle legendy nesmrtelná, tato písmena ji nakonec usmrtí, když se jednoho rána podívá do zrcadla, které předbíhá čas, a zároveň do zrcadla, které se za ním zpožďuje.

Poslední základní charakteristikou, která zbývá ze středoevropského moderního románu, je fragmentarizace. Zde ale dochází k podivnému paradoxu. Když se Musil a Hašek pokusili podat úplné a vyčerpávající shrnutí světa, došlo k jeho rozbití. Dalo by se předpokládat, že se Pavičovi v jeho encyklopedii svět rozdrobí podobně jako Haškovi s Musilem, k tomu ale nedojde, obraz zůstane komplexní a celistvý. Při výkladu karet (Poslední láska v Cařihradě) jsou vyčerpány všechny možnosti. A tak s překvapením zjišťujeme, že Pavičův svět má řád a lze jej plně popsat. Pavič přitom využívá všech prostředků, přičemž některé si sám vytváří jako v případě Vnitřní strany větru, kdy vypráví tentýž příběh ze dvou stran (pro jeho prózy musí být knihy často speciálně upraveny). Jako by vynechané části celku šlo nahradit různými úhly pohledu.

Když porovnáme tvorbu středoevropských modernistů a srbských postmodernistů, zůstává zde ještě několik prvků, které je třeba zdůraznit. Jsou to samotné postavy, které jsou jakoby převzaté. Když přijede Marko ke svému strýci Josipovi, v rozhovoru se ho ptá „O čem píšete? Jsme pouze typografové, odpověděl Josip, když odemykal auto. Nenecháme si však ujít ani ony hlubší, podzemní vrstvy“ (XIII, str. 133) a na jiném místě říká Marko strýci, že je kronikář rodiny, ale to ještě neznamená spisovatel. (XIII). Obojí přímo odkazuje k zeměměřiči K., který chtěl pouze zaměřit to, co bylo uděláno před ním nebo by mohlo být vykonáno po něm, ale sám má pouze ambice přesného zdokumentování.

Jiným aspektem, se kterým se naopak v srbské postmoderní literatuře nesetkáváme, je beznadějná osamělost hrdinů. Přestože jsou moderní hrdinové schopní navázat vztah, dá se říci, že se téměř vždy jedná o zploštělý erotický poměr, který nepřináší ani poznání ani blízkost. Nikdy nejde o vztah, který by nějakým způsobem naznačoval osudové propojení jednotlivých postav. S jedinou výjimkou, kterou uvedeme dále. Oproti tomu v románech, o kterých je tu řeč, je takové propojení velmi silné, ačkoliv i zde nalezneme pouze povrchní erotické zkušenosti. Vztahy, které jsou popsány jako hluboké, jsou jen zřídka milostné, a jejich hloubka tkví v něčem jiném. Ať už se jedná o strýce Pavla v Severné stene nebo

Delićovu matku v Astrachánu: „Jednoho červencového rána, zatímco se rozpálené město probouzelo z pekelné letní noci, se Marko nadzvedl v posteli a rozespale vyslovil větu, z níž Eminy zelené oči zkameněly. Dnes se i mrtví potí v Trsatu, řekl chlapeček a položil hlavu na polštář. Ema strnulým pohybem sledovala pohyby spícího dítěte, které pod ochranou sklopených víček již možná sestupovalo po schodech sušického srázu. Nikdy před synem nevyslovila větu, která ji utkvěla v paměti“ (XIII, str. 74 – 75). Navíc se Velikićovi postavy probouzejí se vzpomínkami lidí, s nimiž se nikdy nesetkali. Ale s podobným motivem se setkáme i u jinak odosobněného Paviće. „Lovci snov – vedeli čítat' cudze sny, bývat' vnich jako ve vlastnom dome a lovit' korist', ktorá im bola určená – človeka, vec alebo siera“ (X, str. 63). Touto jedinou ale velmi významnou výjimkou je Meyrinkův Golem, ve kterém se hlavní hrdina probudí po náhodné výměně klobouků do cizího snu, ve kterém se navíc sám postupně mění v Golema a přebírá jeho identitu.

Zbývá už jen poslední způsob, kterým moderna přímo ovlivnila postmoderní prózu, a to je ten nejprvoplánovější, který ale i tak plní dokonale svoji funkci. Oba autoři nechávají modernistické spisovatele přímo vystupovat ve svých románech. Nejlepší ukázkou je Severná stena, ve které figuruje přímo James Joyce s Norou. Joyce se vyskytuje i v jiných románech a je doplněn dalšími spisovateli a známými postavami. U Paviće je to jen krátká vsuvka v Papírovém divadle, ale i tak významná. „Byla taková ta nanicovatá doba dne, kolem půl čtvrté odpoledne. A nebyl sníh. ... Kolejnice žhnuly, že by se na nich dala opéct klobása. Psal se rok 1920. Ve vzduchu byl cítit uschlý plevel a dehet. Slunce páliło, jako by chtělo něco říct, ale na malém nádraží pražského předměstí (kde nestavěly rychlíky) bylo námětů k rozhovoru pramálo. Na lavičkách rozmístěných po obou stranách východu na peron seděli jen dva muži. Že se tu ocitli právě v této hodině, znamenalo podle všeho jedině: oba čekali na lokálku do Kladna. ... Jeden z nich, ten menší, měl na hlavě čepici s kšilem a druhý, s velmi dlouhým krkem, se škrtil v tvrdém bílém límečku s kravatou. První mohl být obchodník s dobyt看 a druhý, soudě podle obleku s proužkovanými kalhotami, advokát nebo bankovní úředník. Oba se mlčky potili. Pak jeden z nich, ten s čepicí, vytáhl kostkovaný kapesník s oděrem laciné kolínské a otřel si krk. Pařák, pronesl a sundal si čepici. To ano, přitakal ten vysoký a přehodil si nohu přes nohu. Zároveň vytáhl hodinky z vesty, kterou měl na sobě navzdory vedru. Hodinky byly rozpálené, ale šly. Zjistil, kolik ukazují, zaklapl víčko a vložil je zpátky do kapsičky. Menší muž otočil hlavu a podíval se na velké, černě orámované nádražní hodiny, které bezútěšně tikaly. Mlely svá zrnka jedno po druhém. V stojatém čase se

ozýval sbor cvrčků. Kde nic tu noc. Ano, stále nic. Nato menší muž vytáhl z kapsy placatku s vodou a zhluboka se napil. Ten druhý se zahleděl na sežehlé kytky v závěsných nádražních truhlících. Už jede, myslím, poznamenal. Zdá se. Zvlněnou krajinou se zdáli neslo pískání. Když vlak zastavil, ten s čepicí nastoupil do poloprázdného vagonu třetí třídy a ten vyšší, s tvrdým límečkem, do prázdného vozu druhé třídy. A tak oba odjeli do Kladna. ... A dál? To je celé. To má být vtip? Žádný vtip. Tak to bylo. Jeden z těch dvou byl Franz Kafka, autor Procesu, a druhý, taky Pražák, Jaroslav Hašek, tvůrce dobrého vojáka Švejka“ (XI, str. 155 – 156).

3. Závěr

Jak jsme viděli, byl vztah ke středoevropské moderně u postmoderních srbských autorů intenzivní a inspirující. Přebírali ať už záměrně či podvědomě některé formální i tematické prvky, se kterými se setkali u těchto spisovatelů. Pavić i Velikić se s tímto dědictvím ovšem vyrovnávají každý po svém. Témata, která se u nich objevují, jako je existence dvou na sobě téměř nezávislých paralelních světů, tematizace psaní nebo snaha o uchopení celého jsoucna, jsou ovšem částečně pozměňovány a přetvářeny v návaznosti na jiné tradice. Jiné aspekty, kterými jsme charakterizovali středoevropskou modernitu, ale Pavić s Velikićem ponechávají stranou a pokud se těmito tématům věnují, pak pouze okrajově. Toto zjištění nutně vede ke změně interpretačního úhlu, přináší totiž prvky, které by bez tohoto rozlišení původu, zůstaly nezaznamenány a v interpretaci nevyužity. Postmoderní hledisko se ukázalo pro analýzu těchto autorů jako nosné a dále inspirující.

Tato práce byla svým rozsahem a záběrem spíše úvodem do hlubšího zkoumání vztahů mezi středoevropskou modernou a srbskou postmodernou. Bylo by zajímavé dále sledovat, proč si srbští postmodernisté přisvojili právě tyto znaky středoevropského románu a jiné je neoslovili. Taková analýza by musela být podložena hlubším interdisciplinárním výzkumem.

PRAMENY:

- (I) WOOLF Virginia. K majáku. Přeložila Kateřina Hilská. Alpress , Brno 1999.
- (II) PROUST Marcel. Hledání ztraceného času. Přeložili Jaroslav Zaorálek a Bohuslav Mathesius. Odeon, Praha 1929.
- (III) JOYCE James. Odysseus. Přeložil Aloys Skoumal. Odeon, Praha 1976.
- (IV) KUBIN Alfréd. Země snivců. Přeložil Ludvík Kundera. Dokořán, Praha 1999.
- (V) DEML Jakub. Sen jeden svítí. Předmluvu napsal Jaroslav Med. Odeon, Praha 1991.
- (VI) WEINER Richard. Prázdná židle a jiné prózy. Předmluvu napsal Jaroslav Mrnka. Státní nakladatelství krásné literatury a umění , Praha 1964.
- (VII) GOMBROWICZ Witold. Kosmos. Přeložil Erich Sojka. Argo , Praha 2007.
- (VIII) GOMBROWICZ Witold. Pornografie. Přeložila Helena Stachová. Argo , Praha 2010.
- (IX) GOMBROWICZ Witold & SCHULZ Bruno. Paní doktorová z Vlčí ulice. Disputace. Revolver revue, č. XXIV/76. Praha 2009.
- (X) PAVIĆ Milorad. Chazarský slovník. Přeložila Jarmila Samcová. Tatran, Bratislava 1987.
- (XI) PAVIĆ Milorad. Papírové divadlo. Přeložila Stanislava Sýkorová. Mladá fronta, Praha 2009.
- (XII) PAVIĆ Milorad. Druhé telo. Přeložil Karol Chmel. Alias press, Bratislava 2006.

- (XIII) VELIKIĆ Dragan. Astrachán. Přeložila Ana Adamovičová. Triáda, Praha, 1997.
- (XIV) VELIKIĆ Dragan. Severná stena. Přeložil Karol Chmel. Kalligram, Bratislava 2006.
- (XV) HAŠEK Jaroslav. Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. Euromedia Group, Praha 2008
- (XVI) KAFKA Franz. Proces. Přeložili Dagmar a Pavel Eisnerovi. Argo, Polička 1992
- (XVII) KAFKA Franz. Zámek. Přeložil Vladimír Kafka. Nakladatelství Levné knihy, Praha 2004.
- (XVIII) KLÍMA Ladislav. Filosofické listy. Herrman & synové, Praha 1993.
- (XIX) MEYRINK Gustav. Golem. Přeložila Eva Pátková. Argo, Praha 2005.
- (XX) MUSIL Robert. Muž bez vlastností. Přeložila Anna Siebenscheinová. Odeon, Praha 1980.
- (XXI) NIETZSCHE Friedrich. Ecce homo. Jak se stát, čím kdo jsme. Přeložil Josef Fischer. J. W. Hill, Olomouc 2001
- (XXII) PAVIĆ Milorad. Posledná láska v Carihrade. Přeložil Karol Chmel. Svornost' , Bratislava 2004.
- (XXIII) PAVIĆ Milorad. Vnútoraná strana vetra. Přeložil Karol Chmel. Petrus Publisher, Bratislava 2005.
- (XXIV) VELIKIĆ Dragan. Via Pula. Stubovi kulture, Bělehrad 2003.

(XXV) VELIKIĆ Dragan. Případ Brémy. Přeložil Karol Chmel. Kalligram, Bratislava
2008

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

- (1) CHALUPECKÝ Jindřich. Evropa a umění. Torst, Praha 2005.
- (2) LE GOFF Jacques. Evropská přítomnost a *longue durée*. Revue Labyrint, č. 25 – 26, Praha, 2009.
- (3) KUNDERA Milan. Román a Evropa. Host č 10/2001
- (4) LEWIS Percles. The Cambridge Introduction to Modernism. Cambridge Univesity Press, Oxford 2000.
- (5) FÖLDÉNYI László F. Touha po metafyzice. Evropa a její literatura. Revue Labyrint, č. 25 – 26, Praha, 2009.
- (6) MAGRIS Claudio. Dunaj. Přeložili Kateřina Vinšová a Bohumír Klípa. Odeon, Praha 1992.
- (7) GREBENÍČKOVÁ Růžena. K pojetí času v románu století. Literatura a fiktivní světy I. Český spisovatel. Praha 1995. Orientace svazek 15.
- (8) DELEUZE Gilles. Proust a znaky. Přeložil Josef Hrdlička. Hermann & synové, Praha 1999.
- (9) MAGRIS Claudio. Habsburský mýtus v moderní rakouské literatuře. Přeložili Jiří Pelán a Ivan Seidl. Barrister & Principal v Brně a Triáda, Praha 2001.
- (10) CHALUPECKÝ Jindřich. Expresionisté. Torst, Praha 2000.
- (11) NOVOSAD Jakub. O srbské literatuře. Plav 7 – 8/ 2008
- (12) DOLEŽAL Jan. Dvě století srbského románu. Srbské sdružená sv. Sáva v Praze, 2009
- (13) DERETIĆ Jovan. Kratka istorija srpne književnosti
- (14) WELSCH Wolfgang. Postmoderna – pluralita jako politická a etická hodnota. Přeložil Břetislav Horyna. KLP, Praha, 1993.
- (15) LYOTARD Jean-Francois. O postmodernismu. Přeložil Jiří Pechar. Filozofický ústav AV ČR, Praha 1993.

- (16) MOLDANOVÁ Dobrava. Úvaha o kánonu. Postmodernismus v literatuře a umění. Pro libris, Plzeň 2003.
- (17) KRATOCHVÍL Alexandr. Ambivalence a indiference v postmoderních textech. Postmodernismus v literatuře a umění. Pro libris, Plzeň 2003.
- (18) HOMOLÁČ Jiří. Intertextovost a utváření smyslu v textu. Karolinum, Praha 1996.
- (19) ŽILKA Tibor. Intertextualita v postmodernom umení. Unievrzita Konštantina Filozofa, Nitra 1999.
- (20) PAVERA Lubomír. K otázkám intertextuality. Postmodernismus v literatuře a umění. Pro libris, Plzeň 2003.
- (21) ECO Umberto. O literatuře. Přeložila Alice Flemrová. Argo, Praha 2004.
- (22) NEMEC Krešimir. Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine. Školska knjiga, Zagreb, 2003.
- (23) ZAJAC Ondřej. GOSPODINOV Georgi. Nejtěžší mystifikace je mystifikace sebe sama. Psi víno r. 51.
- (24) POPOV Alek. Zelný cyklus. Přeložila Ivana Srbková, doslov napsala Ani Burová. Dubbuj, Praha 2008.
- (25) JERKOV Alexandr. Od modernizma do postmoderne. Jedinstvo, Priština 1991.
- (26) BRODSKIJ Josif. Jeden a půl pokoje. Přeložili Marina Castiellová a Tomáš Míka. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1998.
- (27) FIC Igor. Pojem „událost“ a postmoderna. Postmodernismus v literatuře a umění. Pro libris, Plzeň 2003.
- (28) HUBÍK Stanislav: K postmodernismu obratem k jazyku. Albert, Boskovice 1994.
- (29) JANÁČKOVÁ Jaroslava. Román mezi modernami. Československý spisovatel v Praze, 1988 (Celý text převzat z elektronické knihovny Katedry české literatury a literární vědy FF UK)
- (30) LEDERBACHOVÁ Ladislava. O postavě postmoderní prózy. Postmodernismus v literatuře a umění. Pro libris, Plzeň 2003
- (31) MACHALA Lubomír. Otazníky kolem postmoderny. Postmodernismus v literatuře a umění. Pro libris, Plzeň 2003.
- (32) NOOTEBOOM Cees. Abstrakce, příběhy. Revue Labyrint, č. 25 – 26, Praha, 2009.

- (33) SARRAUTOVÁ Nathalie. Věk podezírání. Přeložil Stanislav jirsa. Odeon, Praha 1967.
- (34) TEŠIĆ Gojko. Crpska književna avantgarda 1902 - 1934. Institut za književnost i umetnost, Lazarevački drum 2009.
- (35) Průvodce po světové literární teorii. Editoval Vladimír Macura. Panorama, Praha, 1998